Que sais-je ?

LES INSTRUMENTS A CORDES PINCÉES

PAR HÉLÈNE CHARNASSÉ
ET FRANCE VERNILLAT

PRESSES UNIVERSITAIRES
DE FRANCE

264450 | 2799
H78B | 90

LES INSTRUMENTS A CORDES PINCÉES

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE
NORBERT DUFOURCQ

Professeur d'Histoire de la Musique
au Conservatoire National Supérieur de Musique

Olivier ALAIN, *L'harmonie.*
Louis AUBERT et Marcel LANDOWSKI, *L'orchestre.*
José BRUYR, *L'opérette.*
Bernard CHAMPIGNEULLE, *Histoire de la musique.*
Norbert DUFOURCQ, *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
René DUMESNIL, *L'opéra et l'opéra-comique.*
Jacques FESCHOTTE, *Histoire du music-hall.*
Bernard GAGNEPAIN, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.*
André GAUTHIER, *La musique américaine.*
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine.*
— *Les formes de la musique.*
Raoul HUSSON, *Le chant.*
Georges GOURDET, *Les instruments à vent.*
Paul LOCARD, *Le piano.*
Armand MACHABEY, *La notation musicale.*
— *La musicologie.*
— *La musique de danse.*
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz.*
Jean-François PAILLARD, *La musique française classique.*
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor.*
— *Le violon.*
Félix RAUGEL, *Le chant choral.*
Evelyn REUTER, *La mélodie et le lied.*
Frédéric ROBERT, *La musique française au XIX^e siècle.*
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine.*
— *La musique allemande.*
Marcelle SOULAGE, *Le solfège.*
José SUBIRA, *La musique espagnole.*
Jean de VALOIS, *Le chant grégorien.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGÉLY, *La musique hongroise.*

« QUE SAIS-JE ? »
LE POINT DES CONNAISSANCES ACTUELLES
N° 1396

LES INSTRUMENTS A CORDES PINCÉES

HARPE, LUTH et GUITARE

par

Hélène CHARNASSÉ
et France VERNILLAT

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, Boulevard Saint-Germain, Paris
1970

Le chapitre sur la harpe est dû à France Vernillat ; les chapitres sur le luth, la guitare, la vihuela et le cistre à Hélène Charnassé.

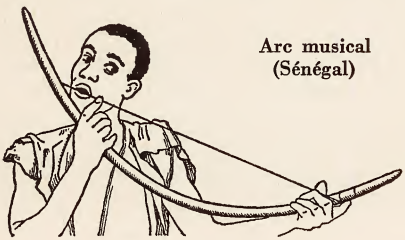
Dépôt légal. — 1re édition : 4e trimestre 1970
Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays
© 1970, *Presses Universitaires de France*

Chapitre Premier

LA HARPE

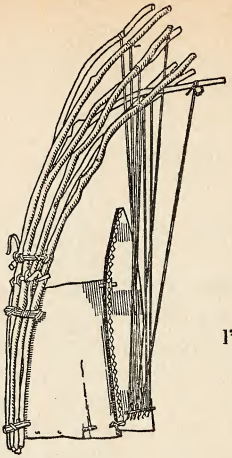
I. — Origines et définition de l'instrument

Au IIIe siècle, l'astrologue-mathématicien Censorinus prétend qu'Apollon, charmé du son que rendait l'arc de Diane en se détendant, y aurait ajouté plusieurs cordes, construisant ainsi la première harpe. Cette légende, relativement récente, si l'on considère l'ancienneté de la harpe, a cependant une base véritable. Il est certain que la harpe a pour lointain ancêtre l'arc musical, dont on joue encore actuellement en Afrique noire. Instrument rudimentaire, à une seule corde, pour lequel la bouche de l'exécutant sert parfois de caisse de résonance, alors que, dans



Arc musical
(Sénégal)

d'autres cas, celle-ci est constituée par une calebasse. Le premier perfectionnement porte sur l'adaptation de plusieurs arcs à une même caisse de résonance : ainsi, toujours en Afrique noire, le Pluriarc, qui contient en embryon les caractéristiques de la harpe



« Pluriarc »
de
l'Afrique occidentale

moderne, l'arc primitif s'étant sensiblement incurvé jusqu'à former un angle.

Il convient de définir ces caractéristiques, afin d'éviter les erreurs d'interprétation : la harpe est un triangle, muni de cordes à vide, d'inégales longueurs. Elle est toujours asymétrique, par opposition à la lyre dont les cordes symétriques sont tendues entre deux montants parallèles ; la cithare repose tout ou partie de ses cordes sur la caisse de résonance. L'Occident n'a connu que la harpe angulaire, dont dérive l'instrument actuel, mais l'Antiquité connut deux sortes de harpes : arquée et angulaire.

II. — L'expansion de la harpe dans le Proche-Orient

Les premières représentations de harpes, instrument de prédilection dans tout le Proche-Orient, dérivent directement de l'arc musical. Dès le III^e^ mil-

lénaire av. J.-C., sur les sceaux cylindriques et les plaques votives de la civilisation sumérienne, on peut voir des harpes arquées à 3 cordes (leur nombre ira en augmentant jusqu'à 7).

Tout d'abord la harpe est jouée par des femmes, assises ou agenouillées, qui tiennent l'instrument loin du corps. Puis, à l'époque de Mesilim (2600 av. J.-C.), des hommes, reconnaissables à leur barbe, serrent l'instrument contre leur épaule gauche.

A peu près dans le même temps, des harpes arquées apparaissent chez les Egyptiens, dès la IV^e^ dynastie de l'Ancien Empire (env. 2700 av. J.-C.). Assez grandes, (de 1,50 à 2 m de hauteur), posées à même le sol, elles ont probablement 5 à 7 cordes qui s'enroulent autour du manche ou à des crochets de suspension. L'exécutant se tient, soit assis, soit accroupi. « Œuvres d'artisans qui en modifiant sa forme, améliorent sa sonorité, l'embellissent. Grâce à eux, on trouve une multitude de formes d'un même prototype » (Hickmann). Ces harpes arquées traversent les trois empires égyptiens pour aboutir aux grandes harpes du Nouvel Empire, dont les plus beaux spécimens sont représentés sur les murs d'une chambre du tombeau de Ramsès III (1198-1166 av. J.-C.). Par la richesse de leur décoration, ces harpes témoignent d'une merveilleuse civilisation : l'or, l'argent, les bois et les pierres précieuses sont employés pour leur fabrication, la base de l'instrument est souvent ornée d'une tête royale, avec barbe postiche, coiffée de l'*uraeus* et du *pschent*, alors que les harpes sumériennes ont souvent à cette place la tête d'un taureau. Combarieu y voit le signe de la fonction religieuse del'instrument.

En raison du volume des harpes du Nouvel Empire, le harpiste joue debout, le nombre des cordes semble varier entre 10 et 14.

Les harpes étant devenues trop lourdes pour figurer dans les cortèges, apparaissent (v. 1500 av. J.-C.) de petites harpes arquées portatives à 3 ou 4 cordes (sans doute importées par des esclaves venus d'Afrique noire). Ces harpes n'eurent qu'une vie relativement éphémère, puisqu'elles disparaissent un siècle plus tard pour céder la place aux harpes angulaires. Celles-ci connurent une grande vogue, et le musée du Louvre possède une bonne reconstitution d'une harpe de l'époque saïte. Mais cet instrument n'est pas spécifiquement égyptien, et semble plutôt avoir été importé d'Assyrie : sept cents ans environ av. J.-C., les Egyptiens, vainqueurs des Assyriens, firent de nombreux emprunts au peuple vaincu, dont la harpe saïte, qui apparaît en Egypte à cette époque (Pincherle).

Les Babyloniens, sucesseurs de la civilisation sumérienne, avaient assimilé complètement celle-ci. C'est à eux que revient l'honneur d'avoir modifié profondément la structure de la harpe.

La courbure de la harpe arquée sumérienne influençait l'élongation des cordes ; l'instrument ne pouvait produire que des sons assez faibles, qui convenaient parfaitement au caractère intime de la musique sumérienne. Les Egyptiens, qui jouaient souvent en plein air, avaient donné à leurs harpes une courbure moins profonde. Les Babyloniens imaginèrent de fabriquer leurs harpes en deux parties distinctes : caisse de résonance et joug de fixation, reliés solidement entre eux. C'est le début de la harpe angulaire, dont on trouve la première représentation sur un bas-relief de Larsa.

Rapidement, deux techniques s'opposent : la harpe est tenue, soit verticalement, soit horizontalement, mais si l'on compare ces premières harpes angulaires, on s'aperçoit qu'il s'agit du même ins-

trument. Ainsi en témoignent deux bas-reliefs trouvés à Ashnunnak, représentant l'un une harpe verticale, l'autre une harpe horizontale.

Au début, la différence réside surtout dans la façon de jouer : dans le jeu de la harpe verticale, l'exécutant se sert toujours des deux mains, tandis que pour la harpe horizontale, le harpiste tient, dans sa main droite, un plectre dont il frappe les cordes, tandis que la main gauche étouffe celles qui ne doivent pas entrer en vibration. L'emploi du plectre produisait une musique rythmée, plus sonore.

« Bientôt, les deux types de harpes se différencient ; les Assyriens les développent et les perfectionnent, donnant à la harpe des formes définitives » (Stauder). On trouve, dans les bas-reliefs représentant des cortèges, les deux types de harpes joués concurremment. Le document iconographique le

Harpes assyriennes

plus intéressant étant certainement le relief d'Assourbanipal (669 av. J.-C.), où l'on peut mesurer le chemin parcouru.

A côté de ces grandes civilisations où le destin de la harpe s'inscrit clairement, d'autres pays du Proche-Orient connurent et apprécièrent la harpe, importée par les voyageurs ou les conquérants.

On a beaucoup parlé — et l'on parle encore — de la harpe hébraïque. Mais le manque d'iconographie concernant les instruments hébraïques ne permet que des suppositions. C'est surtout le Moyen Age occidental qui nous fera découvrir le roi David — le roi harpiste — aux portails de nos églises ou dans les enluminures de Bibles. Paradoxalement, le roi David nous donne plus d'informations sur la harpe médiévale que sur celle dont il joua réellement ! Même le nom de la harpe hébraïque reste incertain. Cependant, Sachs, Hickmann et Stainer, proposent d'identifier la harpe au *nebel-asor* qui signifierait une harpe angulaire à 10 cordes. Tout ce que l'on peut supposer, c'est que les harpes hébraïques dérivent des harpes égyptiennes. Rachet fait remarquer l'influence, dans les conceptions de la vie, des Egyptiens sur les Hébreux. Cependant, durant leur exil, les Hébreux n'utilisaient pas la harpe, c'est seulement après l'Exode qu'elle est mentionnée pour la première fois. Au début (I, Samuel, X, 5), il s'agissait d'une harpe portative, mais, rapidement, la harpe eut sa place dans le Temple, et il est vraisemblable que sa structure ait été sensiblement la même que dans les pays voisins.

On trouve aussi des représentations de harpes dans d'autres pays du Proche-Orient. Les Perses, ou leurs ascendants, les Elamites, dont la culture était proche de celle des Assyriens, utilisèrent les

deux sortes de harpes angulaires. L'instrument, connu depuis les Sassanides, resta en usage jusqu'au XVI^e siècle. Les Turcs, dont la civilisation reste encore à découvrir, connurent les mêmes sortes de harpes.

Les Syro-Phéniciens emploient, eux aussi, la harpe angulaire assyrienne, mais les premiers songent à fermer le triangle par un troisième montant, analogue à la colonne de la harpe actuelle (v. p. 26), sans doute dans le but de consolider l'instrument. Des statuettes découvertes à Keros, à Chypre, à Santorin, nous montrent sans équivoque un semblable instrument. Celui-ci se propage à travers les îles Egéennes jusqu'en Grèce, où l'on trouve une représentation de harpe à cadre fermé dès le VIII^e siècle av. J.-C. (vase du Dipylon). Cet instrument appelé *Trigone* (cf. Platon, *République*), est tenu sur les genoux et joué indifféremment avec ou sans plectre. Une amphore du musée de Berlin montre un autre trigone comportant deux jougs de fixation parallèles, placés à la base de l'instrument. La présence de ces deux jougs a suscité diverses interprétations. Celle de M. Emmanuel semble la plus valable : chaque joug soutenait une rangée de cordes, sans doute accordées à l'octave *(magadis)*.

Enfin, les Romains connurent, en même temps que les Grecs, des harpes importées soit d'Assyrie, soit d'Egypte.

III. — La harpe et l'Extrême-Orient

En aucun cas, la harpe n'est un instrument asiatique. La Chine, le Japon ne la connaissent pas, et si l'on trouve par hasard une représentation de harpe dans ces pays, c'est un pur accident.

On a souvent voulu voir dans le *K'in* chinois un

modèle de harpe mais, malheureusement, de par sa forme, cet instrument est une authentique cithare.

Les seuls pays asiatiques où la harpe, d'importation assyrienne ou égyptienne, se soit acclimatée, sont l'Inde et la Birmanie.

L'Inde paraît avoir été plutôt influencée par l'Egypte. La harpe arquée y apparaît vers le IIe siècle av. J.-C. Elle accompagne les danses et fait partie de l'orchestre. Son nom : *Viña*, sert, au moment où elle disparaît (VIIe siècle), à désigner l'instrument qui la remplace : la cithare sur bâton. Entre les VIIIe et IXe siècles, on trouve encore quelques harpes au Pendjab, puis elle disparaît définitivement (C. Marcel-Dubois).

Au XVIIe siècle, apparaît en Inde une harpe angulaire, manifestement d'importation iranienne, qui n'existe plus à présent.

La Birmanie, limitrophe de l'Inde, est le seul pays asiatique où subsiste la harpe arquée, appelée *saung*. On la trouve représentée sur les monuments d'Angkor-Vat. Montée de 13 cordes, jouée avec les doigts, elle fait toujours partie de l'orchestre.

IV. — La harpe en Amérique

C'est un instrument d'importation. La population noire habitant une bande de terrain, partant de San Francisco, pour aboutir à l'isthme de Panama, a connu un arc musical à calebasse, dont l'usage tend à se réduire au contact de la civilisation.

Quant à la harpe jouée en Amérique latine, elle a été apportée par les Espagnols, mais le génie populaire, en la faisant passer au folklore, lui a fait subir quelques transformations. L'instrument est assez volumineux (5 octaves env.), sa caisse est large, il n'y a pas de pédales, 2 béquilles soutiennent

la caisse et permettent au harpiste de jouer dans une position presque horizontale. Cependant, la harpe accompagne aussi les cortèges de danses. L'exécutant tient alors l'instrument la tête en bas, et réussit à jouer tout en marchant.

L'Equateur connaît un modèle de harpe beaucoup plus réduit.

V. — La harpe occidentale

1. **Naissance.** — La naissance est confuse : plusieurs pays revendiquent, avec la même âpreté, l'honneur d'avoir tenu la harpe au berceau. La lutte se circonscrit entre Scandinaves, Celtes, Germains et Anglo-Saxons. Les textes littéraires, au lieu de nous éclairer, augmentent encore la confusion : le même terme servant à désigner des instruments parfois fort différents. Au XVI^e^ siècle, Virdung s'en plaindra encore : « L'un appelle harpe ce que l'autre appelle lyre. » Tout ce que l'on sait avec certitude, c'est que l'Occident n'a connu que la harpe angulaire (à part la harpe arquée des Ostiaks, à l'extrême est de l'Europe, et qui constitue une exception). Malgré de nombreuses légendes, l'instrument est d'importation orientale. Le premier spécimen de harpe qui a été découvert, l'a été en Angleterre, dans un vase d'époque Alexandrine (harpe de Sutton-Hoo). C'est une harpe égyptienne datant d'environ sept siècles avant notre ère.

Mais la question reste posée : quelle est la civilisation occidentale qui, la première, a connu la harpe ?... Jusqu'à présent, la péninsule Ibérique ne s'est pas mise sur les rangs, la harpe n'ayant joué qu'un rôle mineur dans sa musique traditionnelle. Rapidement, les invasions mauresques ont fait préférer l'*el'oud*, puis la guitare. Cependant, il est

permis de penser que l'invasion du sud de l'Espagne par les Phéniciens (1100 av. J.-C.), a importé avec elle des instruments, en particulier la harpe, dont nous retrouvons l'image au XII^e siècle dans les *Cantigas de Santa Maria* du roi Alphonse le Sage.

Tout ce que l'on peut avancer, c'est que, citée dès le VI^e siècle par l'évêque de Poitiers, Venantius Fortunatus, dans un poème adressé à Loup, duc de Champagne, qui la met entre les mains de *barbares*, sans préciser de quels *barbares* il s'agit, la harpe ne devint d'un usage courant en Europe occidentale, qu'à partir du VIII^e siècle. On la trouve dans les îles Britanniques, les pays Celtiques, un peu plus tardivement, dans les pays du nord de l'Europe, où elle apparaît aux alentours de l'an mil, mais où elle ne devient d'un usage courant que vers le XIV^e siècle.

Au cours du haut Moyen Age, l'utilisation de la harpe dans l'Europe du Nord et les pays Celtiques est à peu près identique : elle sert à accompagner, non pas le chant, mais la cantillation des poèmes épiques. Dans les pays Celtiques, l'usage s'est poursuivi pendant longtemps, les bardes bretons accompagnant les lais ou descorts, soit à la harpe, soit au crwth (instrument à cordes frottées), ce qui l'a fait souvent confondre avec la harpe.

L'Irlande a fait à la harpe un accueil particulièrement chaleureux puisqu'elle a inscrit, sur son blason, depuis le XIII^e siècle, la belle harpe dite du roi Brian-Boru, vainqueur des Danois à la fin du X^e siècle dont une reconstitution, datant du XIV^e siècle est conservée à la Bibliothèque du Trinity College de Dublin.

A l'aube du Moyen Age, il semble que la forme de la harpe européenne se soit stabilisée dans ses grandes lignes, une fabrication artisanale lui gardant une personnalité dans les détails.

La véritable différence réside dans la nature des cordes : de crin au pays de Galles, ou de cuir en Irlande, pour les harpistes *amateurs*, elles sont, respectivement, de boyau ou de métal pour les virtuoses, car la harpe a cessé d'être un instrument d'accompagnement. Elle est jouée par de nombreux solistes dont les noms sont passés à la postérité.

En Irlande, ces harpistes jouent, non pas avec le gras des doigts, mais avec les ongles (tradition toujours en vigueur), ce qui étonne Vicenzo Galilei (père du savant) qui, en 1582, rapporte que les harpistes irlandais se laissent pousser les ongles d'une façon démesurée, afin d'en former des espèces de grattoirs. Cela nous ramène à l'usage du plectre, qui resta longtemps en vigueur, puisqu'un harpiste se servant d'un plectre est cité dans le *Roman de Brut* (Bretagne, XII^e^ siècle).

Le nombre des cordes de la harpe médiévale est très variable et le restera jusqu'au XVIII^e^ siècle. Citons, au passage, la harpe à 25 cordes de Guillaume de Machaut (XIV^e^ siècle) qui, comparant la dame de ses pensées à son instrument favori, lui cherche patiemment un nombre de qualités égal à celui des cordes.

La harpe a été la grande favorite du Moyen Age. Elle est citée dans de nombreux romans et poèmes. Son iconographie est abondante : les manuscrits médiévaux la représentent entre les mains de jongleurs, puis de ménestrels ; les Bibles en font l'attribut des anges et du roi David, que nous retrouvons sculpté dans la pierre des églises, tandis que d'autres harpeurs, d'allure plus inquiétante, monstres, démons, animaux, griffent la même harpe, nous faisant souvenir que l'instrument céleste est aussi un instrument magique.

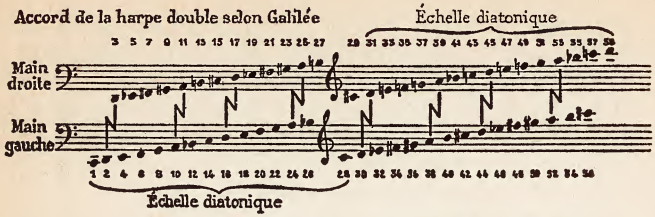
2. **Premiers essais de chromatisme.** — Mais la harpe médiévale reste immuablement diatonique, alors que le chromatisme naissant envahit peu à peu la musique. D'autres instruments (claviers, luths, guitares), plus aptes à moduler, risquent de lui faire perdre la faveur dont elle a joui jusqu'alors d'une façon presque continue.

Certes, sous la Renaissance, on fabrique encore — et on fabriquera longtemps, jusqu'au milieu du XVIII^e siècle — des harpes diatoniques. On trouve mention de nombreux harpistes dans les chapelles musicales, et Rabelais fait apprendre la harpe à Gargantua. Mais Glarean, dans son Dodechacordon (Bâle, 1547), constate la désaffection qui commence à atteindre la harpe.

Les efforts des luthiers pour permettre à l'instrument certaines modulations, tendront à augmenter le nombre des cordes, construisant l'*arpa doppia*, la harpe double, dont Mersenne et Praetorius nous ont laissé des exemples.

Les Italiens, qui avaient apprécié la harpe et l'avaient incorporée dans leurs ensembles instrumentaux, poussèrent ce perfectionnement au maximum, à tel point que cette *arpa doppia*, qui devint commune en Italie à la fin du XVI^e siècle, passe pour une invention des luthiers italiens. Cependant, Galilei prétend que l'initiative de cette invention revient aux Irlandais, et Grattan Flood rapporte que le chef irlandais O'Carroll, tué en 1329 à la bataille de Bragganstown, jouait de la *harpe double* ; ce qui semble prématuré, l'instrument ne faisant son apparition dans l'iconographie qu'au XVI^e siècle.

Le *South Kensington Museum* de Londres possède un exemplaire de cette harpe double, dont, grâce à Galilei, on a pu reconstituer l'accord, qui, selon lui, aurait été le suivant :



(Extrait de LAVIGNAC, *Encyclopédie de la Musique.*)

Si le principe reste le même, la taille des harpes doubles est très variable. Mersenne constate que « l'on fait des harpes de telle grandeur que l'on veut, par exemple, de 4 ou 5 pieds ».

Devant le succès remporté par ce premier essai de harpe chromatique, des luthiers essayèrent d'ajouter une troisième rangée de cordes et ceci afin de simplifier le jeu de l'exécutant. Nous avons remarqué que, dans la harpe décrite par Galilei, le rôle des mains s'inversait au médium. La harpe à triple rangée de cordes semble d'une conception plus rationnelle, malgré le paradoxe de l'augmentation des cordes. Mersenne décrit minutieusement cet instrument souvent reproduit par les peintres du XVII^e siècle, en particulier par Zampieri, dans un tableau célèbre représentant le roi David (musée du Louvre).

La harpe décrite par Mersenne comporte des ouïes en forme de trèfles, sur une table de résonance dont la caisse est composée de 8 pans. (Cependant, certaines caisses pouvaient être arrondies.)

Le premier rang de cordes donne la gamme diatonique (29 cordes). Le second rang donne les demi-tons chromatiques (il ne comporte que 20 cordes, les demi-tons diatoniques diminuant le nombre de celles-ci). Le troisième rang est à l'unisson du 1^er (29 cordes).

Les deux premiers rangs sont fixés à gauche de la console, le troisième à droite. Mersenne ajoute que l'on pourrait mettre un quatrième rang de cordes à l'unisson du second, ou à l'octave du premier, pour *augmenter l'harmonie*, mais convient que les doigts de l'exécutant seraient bien embarrassés d'une telle multitude de cordes !

Vraisemblablement, ils l'étaient déjà avec les harpes doubles ou triples, dont l'usage se poursuivit pourtant longtemps, puisque, en 1732, Coignard, dans le *Dictionnaire des Arts et des Sciences*, décrit une harpe à cordes de laiton, semblable à celle de Mersenne.

En Espagne, Juan Bermudo, dans la *Declaracion de instrumentos* (Grenade, 1549), ne semble pas avoir connaissance de l'*arpa doppia*, puisqu'il écrit : « La harpe est actuellement imparfaite, parce qu'elle est diatonique, et que la musique d'aujourd'hui est semi-chromatique. » Il mentionne un moyen employé par un harpiste pour remédier à cet inconvénient : celui-ci pinçait la corde près de son extrémité, la raccourcissant, et, partant, la haussant d'un demi-ton. On conçoit aisément combien la justesse de ce demi-ton devait être problématique !

C'est pourtant d'après ce principe qu'eut lieu le premier perfectionnement valable de la harpe. Vers 1660, des facteurs tyroliens imaginèrent de fixer à la console des crochets qui, actionnés à la main, tiraient la corde et, la raccourcissant d'un dix-septième environ, la faisaient hausser d'un demi-ton. Ce système modifiait le son d'une seule corde, sans que les répliques d'octaves soient altérées. L'exécutant était obligé de cesser de jouer d'une main, pour actionner les crochets ; aussi, ce perfectionnement était-il insuffisant pour que la harpe puisse reprendre sa place dans le concert instrumental.

3. **La harpe à pédales.** — C'est alors que, en 1697, un luthier bavarois, Hochbrücker, imagina un mécanisme qui, à l'aide de pédales, permit à la harpe d'effectuer certaines modulations. Placées de chaque côté du socle de l'instrument, chaque pédale actionne une tringle, dissimulée dans la colonne et correspondant, par un système de transmission passant par la crosse, à des crochets fixés sur la console, qui tirent chaque corde et la haussent d'un demi-ton chromatique.

Tout d'abord au nombre de 5, ces pédales correspondent à *ut*, *ré*, *fa*, *sol* et *si* bémol, la harpe étant accordée en *fa*. Hochbrücker perfectionna à nouveau cette invention pour, en 1720, présenter une harpe munie de 7 pédales correspondant aux 7 notes de la gamme. La harpe fut alors accordée, soit en *mi* bémol, soit en *si* bémol, selon le ton de la musique à interpréter.

Présentée à la cour de Vienne en 1728, par le fils aîné du luthier, Simon, la harpe à pédales ne prit véritablement son essor qu'en France, où elle fut présentée tardivement en 1749, par le harpiste allemand Goepffert. Il joua tout d'abord au cours d'une soirée chez le fermier général Le Riche de La Pouplinière ; ensuite, le 25 mai de la même année, la harpe reçut la consécration du Concert spirituel où *Le Mercure* indique que Goepffert « a été fort applaudi ».

Une erreur, propagée par Mme de Genlis, qui fut l'une des premières à jouer de la harpe à pédales, attribue ce perfectionnement à Goepffert qui, ayant francisé son nom en celui de Gaiffre, s'était établi luthier. Il fallut attendre 1760, et l'arrivée à Paris du dernier fils d'Hochbrücker, Christian, pour que celui-ci rétablisse la vérité, ce qu'il fit avec assez de vivacité.

Dès lors, le succès de la harpe fut considérable. Succès que vint confirmer, en 1770, l'arrivée d'une jeune Dauphine, elle-même harpiste. Le snobisme aidant, toute la cour de France voulut jouer de la harpe à l'imitation de Marie-Antoinette. Une nuée de professeurs s'abattit sur la capitale : en 1784, Rose de Chantoiseau, dans les *Tablettes de la Renommée des Musiciens*, recense à Paris 58 professeurs de harpe ! A côté de ces succès purement mondains, la harpe avait heureusement intéressé les musiciens. De nombreuses auditions de virtuoses au Concert spirituel attestent de l'intérêt suscité par la harpe à pédales et la fin du XVIII^e siècle voit se développer une littérature conçue spécialement pour l'instrument (v. p. 52).

4. **Les perfectionnements apportés par les facteurs français.** — Si les professeurs de harpe étaient nombreux, les facteurs de harpes l'étaient à peine moins. (Constant Pierre en dénombre 16 à Paris au XVIII^e siècle). Ces derniers ne restèrent pas inactifs et essayèrent de perfectionner l'instrument que l'*Encyclopédie* nous décrit sous le nom de *harpe organisée*, pour la différencier de la harpe simple, dont les crochets étaient actionnés à la main.

Louvet et Salomon copièrent les harpes fabriquées par Goepffert qui laissa faire sans élever de protestation (et pour cause !...). Salomon essaya d'augmenter la puissance sonore en fabriquant des harpes plus grandes et plus larges. C'est lui qui eut l'idée de faire décorer les instruments, qui étaient jusqu'alors de bois de couleur brune. C'est ainsi que, dorées, ornées de verroteries, sculptées, peintes, les harpes du XVIII^e siècle français, constituent un élément décoratif important de l'ameublement.

En 1782, les Cousineau, père et fils, imaginèrent

de remplacer les crochets, qui avaient pour inconvénient de faire sortir les cordes de leur plan initial, par des sillets mobiles (ou béquilles) qui pinçaient la corde, la raccourcissaient, sans lui faire subir le mouvement latéral que lui imposaient les crochets. Une vergette à articulation, épousant la forme de la console, et commandée par la pédale, faisait effectuer à chaque béquille, un mouvement en sens contraire d'à peu près un quart de révolution. Ce système avait un inconvénient majeur : serrées entre les becs pointus des béquilles, les cordes cassaient rapidement.

Toujours en 1782, les Cousineau présentèrent une harpe à son fixe, dite *harpe musicale.* Avec le système d'Hochbrücker, chaque corde ne pouvait être altérée que d'un demi-ton chromatique, par conséquent, cette harpe restait à mi-chemin du système à son fixe et du système à tempérament. Pour obtenir un instrument à son fixe, les Cousineau imaginèrent de doubler le nombre des pédales, en ajoutant un second rang au-dessus du rang de pédales existant. Cette harpe, accordée en *ut* bémol, par une suite de quintes parfaitement justes, pouvait produire 21 sons. Le rang de pédales inférieur raccourcissait la corde d'un demi-ton chromatique (♮), le rang supérieur de 2 demi-tons chromatiques (♯). Mais cette invention ne remporta aucun succès : en effet, les harpistes trouvèrent, avec raison, que 7 pédales étaient bien suffisantes à leur bonheur !

Les Cousineau continuèrent à chercher d'autres perfectionnements. A la fin du XVIII^e siècle, ayant abandonné le système des béquilles, ils construisaient des harpes en faisant tourner, par le moyen de la pédale, la cheville d'accord sur laquelle chaque corde est enroulée. Ce système avait aussi un grave

inconvénient : les cordes étant constamment tendues et détendues, se désaccordaient rapidement. La harpe construite par Jacques-Georges Cousineau pour l'impératrice Joséphine, et conservée au musée de la Malmaison, est de ce modèle.

En 1785, Jean-Henri Nadermann, qui, en 1783, avait fabriqué pour Marie-Antoinette, une harpe particulièrement ornée, aujourd'hui au musée du Conservatoire de Paris, présenta une harpe à sourdine, conçue d'après les plans du harpiste Jean-Baptiste Krumpholz.

Cette sourdine consistait en deux rubans de buffle ou de tresse de fil, fixés d'un côté à un levier placé à gauche, entre le socle et la table de résonance, et de l'autre à un ressort. Ces rubans, montés parallèlement à la barre de fixation des cordes, étouffaient les vibrations. La même année, Nadermann et Krumpholz inventèrent un autre système, dit *à renforcement*. La harpe étant placée sur un socle creux, le dos de la caisse, muni d'un panneau mobile qui épousait sa forme trapézoïdale, s'abaissait ou se relevait en coulissant. En 1786, ce système peu pratique fut remplacé par des volets, ouverts dans la partie postérieure de la caisse et commandés par une huitième pédale, placée tout d'abord à gauche, puis au centre du socle. Ces volets remportèrent un vif succès ; ils furent repris par Sébastien Erard, et la maison Erard en munit ses harpes jusqu'au début du XX^e^ siècle.

Non content de ces inventions, Krumpholz confia les plans d'un autre perfectionnement à Nadermann, la *harpe-clavicorde*, qui, avec le recul du temps, nous semble le comble du farfelu. Cette invention consistait à poser la harpe sur un corps de clavicorde à marteaux. Dominant le tout, sur

un siège élevé, Krumpholz frappait avec ses pieds les basses sur le clavier, pendant que ses mains s'occupaient sur la harpe. Malgré l'article dithyrambique du *Journal de Paris* qui salue la naissance de cette invention, elle n'eut jamais d'autre adepte que son inventeur.

5. **Sébastien Erard.** — Au moment où les disciples de Mannheim, inventant l'orchestration, préparaient la révolution musicale romantique, la harpe (malgré toutes les inventions des facteurs), était menacée d'une nouvelle faillite. Krumpholz en était persuadé plus que tout autre. C'est pourquoi il eut l'idée d'aller trouver Sébastien Erard, qui s'était déjà rendu célèbre par des perfectionnements sur l'orgue et le piano-forte, et lui demanda de s'intéresser au mécanisme de la harpe. Erard se mit au travail aussitôt, malgré l'avis contraire de Pierre Caron de Beaumarchais, harpiste à ses heures, qui, ayant exercé la profession d'horloger, prétendait connaître la mécanique. Erard ne se laissa heureusement pas décourager, et entreprit des recherches. Elles durèrent assez longtemps : il fut occupé tout d'abord par la fondation d'une succursale à Londres, la Révolution l'empêcha ensuite de regagner la France. C'est à Londres, en 1794, qu'il prit un brevet pour une harpe dont le système *à fourchettes* présentait la première amélioration valable d'altération des cordes (v. description, p. 27). Malgré ce premier perfectionnement, Erard continua ses recherches, dans le but d'augmenter les ressources harmoniques de la harpe.

En 1800, il avait construit un premier modèle dit *à double mouvement*, dans lequel chaque corde pouvait subir trois altérations. N'ayant pas jugé cette harpe satisfaisante, il continua de cher-

cher pour, en 1811, présenter à Londres, la harpe qui, à quelques modifications près, est toujours en usage actuellement.

La légende prétend que, durant les trois mois qui précédèrent la sortie de sa harpe, Erard ne prit presque aucun repos, ne dormant que quelques heures sur un divan placé dans son atelier.

Le succès de la harpe d'Erard fut immédiat : la première année, il en vendit pour 25 000 livres (625 000 F de l'époque) et, en 1828, il avait construit près de 3 500 harpes.

La harpe à double mouvement fut présentée à Paris, à l'Académie des Sciences et des Beaux-Arts réunies, devant une commission où siégeaient Méhul et Gossec, le rapporteur étant le géomètre Prony. Ses conclusions, particulièrement élogieuses, énumèrent les qualités du nouvel instrument.

« La nouvelle harpe de M. Erard nous paraît réunir au mérite d'un mécanisme fort ingénieux, et qui remplit bien son objet, celui d'augmenter considérablement les propriétés musicales de cet instrument puisque, sans double emploi, elle renferme 27 gammes ou échelles diatoniques complètes, tandis que l'ancienne n'en comptait que 13. »

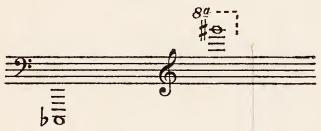
6. **Description de la harpe à double mouvement** (1). — La harpe est composée de trois parties essentielles : le corps sonore ; la console, qui reçoit le mécanisme et les chevilles ; et enfin, la colonne qui réunit le corps sonore à la console.

Sur le socle (appelé aussi cuvette), se rejoignent le corps sonore et la colonne. Ce socle est creux, il est percé en sa partie postérieure de créneaux à

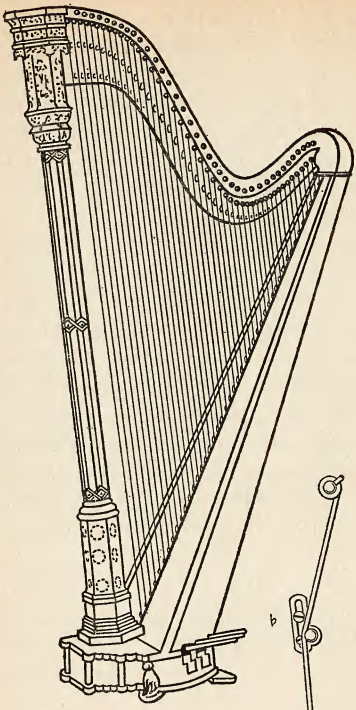
(1) Pour cette partie, nous avons fait de larges emprunts à l'excellent article de M. BLONDEL (in *Encyclopédie de la musique*, Paris, Delagrave).

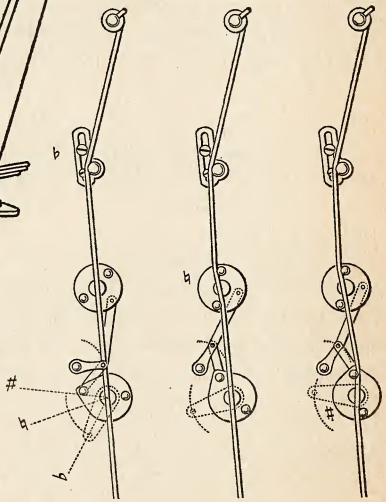
crans, qui permettent d'accrocher les pédales, suivant 3 positions différentes. Ces pédales, au nombre de 7 correspondent aux notes de la gamme. Des ressorts relient chaque pédale à des tringles d'acier passant dans la colonne. Celle-ci est un long tube de bois de sycomore ; elle est légèrement cintrée dans le sens opposé au tirage des cordes, afin de mieux résister à leur traction.

Le corps sonore est composé de 3 forts placages de hêtre, d'érable ou de palissandre, renforcés à l'intérieur par une charpente en forme de demi-cerceaux. La table de résonance est faite en spruce, collé, pressé et séché au four. Séparant la table en deux dans sa longueur, court une baguette percée de trous. Ceux-ci, garnis d'un onglet d'ivoire, correspondent au nombre des cordes de l'instrument et servent à les fixer au moyen de boutons d'ébène. Les harpes modernes ont en général 47 cordes. L'étendue est de 6 octaves et demie.



La partie inférieure du corps sonore est percée d'ouvertures rectangulaires permettant au son de s'épanouir. Jusqu'au début du XX^{e} siècle, ces ouvertures recevaient des volets qui s'ouvraient et se fermaient à l'aide d'une pédale supplémentaire placée au centre du socle. La console est formée de plusieurs épaisseurs de sycomore et de cormier, disposées à fil contrarié. Elle est garnie de 2 plaques de cuivre récrouies au marteau. La console et les plaques sont percées de trous, permettant le passage des pivots de la mécanique et des chevilles d'accord.





Fourchettes de harpe
en position
♭, ♮ et #

La mécanique nécessite un outillage de précision. Cet outillage, qui est maintenant modernisé, avait dû être inventé entièrement par Sébastien Erard.

Intérieurement, la mécanique est composée de tringles, ou petites bielles d'acier, se reliant sur des équerres de cuivre, montées elles-mêmes sur des pivots chargés de supporter les *fourchettes*. On appelle ainsi deux disques, parallèles à la face de la console, armés chacun de deux boutons en saillie, entre lesquels passe la corde. Lorsque la pédale est décrochée (c'est-à-dire au cran supérieur), la corde passe à vide entre les boutons (♭). La pédale, accrochée au cran intermédiaire, imprime au disque inférieur une révolution partielle qui, se répercutant sur le disque supérieur, produit le premier demi-ton (♮). La continuation de ce mouvement, quand on accroche la pédale au cran inférieur, donne le second demi-ton (♯). Sept moteurs, placés à partir du *si*/4 à l'intérieur de la console, et parallèlement à celle-ci, sont chargés de répercuter le mouvement des pédales à la mécanique.

La harpe, montée avec la précision d'un mécanisme d'horlogerie, comporte 1 415 pièces. La tension des cordes sur la table exerce une pression d'environ 2 tonnes et demie, au diapason *la*/3 = 435 périodes. Les cordes de la harpe sont de boyau de mouton, de calibres différents. Jusqu'à présent, le nylon a donné des résultats décevants. Les onze dernières cordes graves sont de maillechort ou de cuivre filées sur acier.

Continuant l'invention d'Erard, ou parallèlement à celle-ci, des facteurs recherchaient des perfectionnements souvent éphémères...

En 1798, à Londres, Edward Light, invente un système à 7 touches actionnées à la main, pour des harpes d'un modèle réduit. Appelées *Ditals' harp*, fabriquées par Barry, elles furent importées en France, en 1830, par Pfeiffer.

En 1799, les infatigables Cousineau avaient fait breveter un mécanisme pour tendre les cordes, et, en 1803, une mécanique « à plans inclinés paraboliques et à renforcements acoustiques ». En 1813 et en 1814, Plane, puis Gilles avaient fait des recherches pour simplifier le mécanisme d'obtention des demi-tons. En 1820 et 1836, les Chailliot prirent des brevets pour différents perfectionnements. En particulier, ils réduisirent de plusieurs degrés l'angle formé par la colonne et la table de résonance, cette modification devant éviter la casse trop fréquente des cordes. En 1839, dans le but de faciliter le jeu de la main droite, Etienne Chailliot plaça les cordes de ce côté, et allongea la table de façon à ce qu'elle recouvre la partie supérieure de la cuvette.

De 1827 à 1855, Domény reçut plusieurs médailles, pour des recherches sur différentes parties de la mécanique. Il tenta, en particulier, de supprimer le premier mouvement d'accrochement de la fourchette, afin d'éviter ce que les harpistes appellent des *frisements*, c'est-à-dire le bruit désagréable que produit le contact d'un objet avec une corde en vibration.

Grosjean, un élève d'Erard établi en Angleterre, modifia la courbure des mouvements extérieurs des fourchettes et fabriqua des harpes *cristallisées*, c'est-à-dire, dont la table, en sa partie interne, était recouverte de fins cristaux de résine, dans le but d'amplifier les vibrations sonores.

Dès 1807, le harpiste François-Joseph Dizi avait pris un brevet pour une harpe dont les cordes étaient attachées au centre d'une console creuse, perpendiculairement au centre de la table, l'élévation de son étant obtenue à l'aide d'une bascule. Cette harpe, fabriquée à Londres par Dodd, appelée tout d'abord *harpe à bascule*, puis *harpe perpendiculaire*, n'obtint pas le succès escompté : l'accès difficile des cordes rendait leur remplacement délicat. Vers 1830, Dizi, associé à Camille Pleyel, fabriqua des harpes à l'imitation d'Erard.

En 1831, il doublait la table de résonance, afin d'augmenter la sonorité ce qui donna l'idée à Pleyel d'en faire autant pour les pianos. Mais c'est surtout Pierre Erard, neveu et successeur de l'inventeur de la harpe à double mouvement, qui apporta, entre 1835 et 1838, des modifications et des perfectionnements judicieux, résultant d'une expérience acquise au contact de son oncle.

Mentionnons — pour mémoire — quelques instruments fantaisistes : l'*Armandine*, construite en 1790 pour Mlle Armand, par Pascal Taskin : harpe-psalterion sans clavier, la *harpe-lyre* de Salomon (1830), instrument hybride, tenant à la fois de la lyre, de la guitare et... de la harpe; et la *clavi-harpe* (1821)

de J. Ch. Dietz, établi en Hollande au début du XIX^e siècle.

Si la harpe à double mouvement avait rapidement conquis le public européen, il fallut attendre 1835, pour que son enseignement officiel fût imposé en France. En 1825, Prony avait publié une plaquette, demandant la création d'une classe de harpe au Conservatoire Royal de Musique et de Déclamation. Dans son esprit, l'instrument enseigné devait être la harpe à double mouvement.

Par un jeu d'influences courtisanes, c'est François-Joseph Nadermann (fils du luthier de Marie-Antoinette, et lui-même harpiste de la Chapelle royale) qui fut nommé. Il enseigna la harpe à simple mouvement, la maison Nadermann ne fabriquant que des harpes de ce modèle.

Pour répondre aux critiques qui avaient accueilli cette nomination, Henri Nadermann, frère de François-Joseph, entreprit une campagne de dénigrement systématique de la harpe d'Erard. Le musicologue Fétis, alors directeur de la *Revue musicale*, et ami de Sébastien Erard, lui répondit. Entre 1825 et 1828, Fétis et Nadermann se battirent à coups de pamphlets, l'avantage restant à Fétis, qui, en 1828, publie *Mon dernier mot*, lequel ne remplit pas moins de trois pages de la *Revue musicale* !

C'est à la mort de Nadermann que la harpe à double mouvement fut enseignée au Conservatoire de Paris. Elle était partout alors d'un usage courant.

7. **La harpe chromatique.** — Depuis le temps, le principe de la harpe à pédales a cependant soulevé plusieurs critiques, et certains compositeurs actuels déplorent son manque de souplesse pour effectuer les modulations hardies de la musique contemporaine. Déjà, en 1844, Hector Berlioz, dans son *Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne*, incitait ses collègues à la prudence en ce qui concernait les passages chromatiques à la harpe. Il est bien évident qu'un harpiste ne peut exécuter une gamme chromatique à vive allure, ou, s'il se livre à cette acrobatie, le résultat en sera décevant pour l'auditeur. Dans le même temps où Berlioz publiait son traité, la musique d'Elias Parish-Alvars est remplie de passages chromatiques, difficiles sans

doute, mais nullement impossibles. Et, à la fin du XVIII^e siècle, J. B. Krumpholz démontrait que l'emploi judicieux des homophones permet presque toujours de se sortir d'une modulation. La harpe, qui n'est cependant pas classée parmi les instruments transpositeurs, joue très souvent tout autre chose que ce qui est écrit, en ayant recours aux homophones.

Pour répondre à ces critiques, en 1894, M. Gustave Lyon, alors directeur de la maison Pleyel, essaya de reprendre le principe des harpes chromatiques à double rangée de cordes, mais en croisant celles-ci, dans leur partie médiane.

En 1843, Pape avait pris un brevet pour une harpe partant de la même idée, mais dont le système particulièrement compliqué n'avait jamais été réalisé. Le système Lyon était infiniment plus simple, et son auteur, savant acousticien, construisit de nombreuses maquettes, avant de livrer au public, en 1896, une harpe qui, selon lui, répondait parfaitement aux besoins de la musique.

Malgré la création de classes de harpe chromatique aux Conservatoires de Bruxelles, puis de Paris, et la composition d'œuvres écrites spécialement pour l'instrument par des musiciens de renom (les *Danses* de Debussy furent écrites pour harpe chromatique et... se jouent couramment sans transcription sur une harpe à pédales), le succès de la harpe chromatique à cordes croisées fut de courte durée et, à la mort de Gustave Lyon (1936), elle disparut complètement de la vie musicale. Les harpistes et les compositeurs lui reprochaient, outre son poids (60 kg), sa sonorité grêle (du fait que certaines parties étaient métalliques), et surtout l'impossibilité d'exécuter des glissés (v. p. 34) autrement que dans les tonalités d'*ut* majeur (*ut* ♯ ou *ré* ♭) et sans ces multiples combinaisons harmoniques qui, grâce au jeu des

pédales, créent un climat poétique que seule la harpe est capable d'évoquer.

Gustave Lyon, très attaché à son invention, se rendait bien compte qu'elle n'était pas sans défauts. Il essaya de construire ce qu'il appelle la *harpe intégrale*, c'est-à-dire une harpe qui aurait réuni le mécanisme d'une harpe à pédales et les cordes croisées de la harpe chromatique... mais à notre connaissance, cet instrument n'a jamais tenté aucun harpiste !

VI. — Les facteurs de harpes actuels

Depuis le XVIII^e^ siècle, des facteurs de harpes se sont établis dans presque toutes les capitales européennes, certains émigrant aux Etats-Unis. Ainsi Würlitzer, facteur allemand, fixé en Amérique dès 1860. Il y a construit un nombre respectable de harpes, ainsi qu'un modèle de harpe automatique.

Dès la seconde moitié du XIX^e^ siècle, les facteurs anglais avaient supprimé sur leurs harpes les mouvements extérieurs commandant les fourchettes. Cette invention a été reprise et améliorée, en 1889, par Lyon et Healy (Chicago), qui transportent également les 7 mouvements moteurs dans la partie de la console placée contre la colonne, et les disposent perpendiculairement à celle-ci, d'où simplification en cas de réparation et raccourcissement du circuit de transmission.

Actuellement, les principaux constructeurs de harpes sont : Erard à Paris ; Obermayer (près Munich) qui construit des harpes avec étouffoirs ; Loffleur, à Wiesbaden ; Lyon et Healy, à Chicago ; Victor Salvi à Gênes, élève des précédents, qui a mis au point un modèle réduit à 40 cordes, à l'usage des étudiants ; Raznoexport, à Moscou fabrique des harpes, appelées *Lunatcharskovo*, et Stanislas Cèrvenka, à Prague.

La fabrication de la harpe celtique s'étend actuellement, en raison du caractère populaire de l'instrument. En plus de quelques artisans, elles sont fabriquées de façon semi-industrielle par Smith, Morley, à Londres, Martin à Paris et Jujiya à Tokyo.

VII. — Développement de la technique instrumentale

Les véritables bases d'une technique harpistique ne datent que du XVIII^e siècle, époque où, grâce à l'invention de Hochbrücker, l'instrument prend sa forme définitive. Auparavant, la technique n'avait guère varié. Les sceaux cylindriques sumériens, en raison de leur dimension exiguë (les instruments ont à peine quelques millimètres), ne nous donnent que des indications générales ; il faut attendre les représentations égyptiennes, pour avoir une iconographie permettant de se rendre compte de la tenue des doigts.

La harpe horizontale se joue presque toujours à l'aide d'un plectre, tenu par la main droite, la gauche servant à étouffer les cordes qui ne doivent pas être mises en vibration.

L'usage du plectre se transforme chez les harpistes irlandais qui, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, pincent la corde avec l'ongle. Cette façon de jouer se retrouve aussi en Amérique du Sud.

La technique de la harpe verticale semble plus recherchée. Hickmann a remarqué que les harpistes Egyptiens sont représentés jouant à deux mains des intervalles de quarte, de quinte ou d'octave. Ailleurs, la main droite de l'exécutant, pince la corde entre le pouce et l'index, tandis que la gauche, faisant office d'un sillet, la raccourcit.

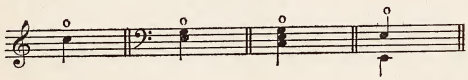
Dans le jeu à deux mains, le pouce est souvent

employé pour subdiviser les cordes. Le harpiste étouffe la résonance, à l'aide de la main appliquée à plat.

Au Moyen Age occidental, le harpiste emploie les 2 mains. Il se sert du pouce, de l'index et du médius. Cette technique fut en usage pendant longtemps, puisque la partie écrite pour *arpa-doppia* par Monteverdi, pour accompagner au troisième acte, le chant d'*Orfeo* (1607), ne nécessite que l'emploi de 3 doigts à chaque main, malgré des passages de grande virtuosité.

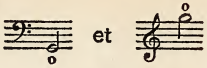
Au XVIII^e^ siècle, les Ecoles allemandes et françaises posent, avec Hochbrücker, Krumpholz, Pétrini et Cousineau, les bases de la technique actuelle. On joue alors — et l'on joue toujours — avec 4 doigts : l'auriculaire, trop petit pour atteindre le plan des cordes, étant exclu.

Vers 1777, J. B. Krumpholz publie, dans un recueil de 12 préludes, de curieux passages utilisant les homophones possibles sur la harpe à simple mouvement. C'est dans ses œuvres que paraissent les premières harmoniques : indiquées par un o placé au-dessus de la note à jouer, elles résonnent à l'octave supérieure de cette note et s'obtiennent en séparant la corde par un sillet artificiel constitué par la paume de la main gauche, ou la phalangine de l'index droit. On peut obtenir à la main gauche des tierces, des accords parfaits en harmoniques, ainsi qu'une double octave. La main droite ne peut produire qu'une harmonique.

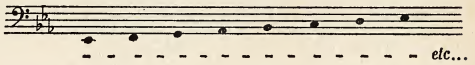


On peut aussi exécuter des arpèges en harmoniques, en alternant les mains. La région la plus

favorable pour produire des harmoniques est comprise entre :



Au XVIIIe siècle apparaissent les sons « en guitare », obtenus en pinçant la corde près de la table de résonance, puis les sons étouffés, que l'on exécute, soit avec le pouce gauche, la main étant posée à plat sur les cordes, soit avec l'index droit, la phalangette faisant office d'étouffoir. Les sons étouffés se notent ainsi :



Mme de Genlis, qui pratiquait la harpe en virtuose, préconise l'emploi de l'auriculaire à la main droite, ce qui oblige le harpiste à renverser complètement la position de la main, et lui enlève de la force pour saisir les cordes. Cette méthode fera peu d'adeptes : Francesco Pétrini, dans un but courtisan, compose quelques pièces nécessitant l'emploi de l'auriculaire, mais, en même temps, se garde bien de l'employer dans les compositions qu'il réserve à son usage personnel ! Cependant, de 1870 à 1884, A.-C. Prumier enseigne cette méthode au Conservatoire de Paris, où il est professeur, et fait reposer la harpe indifféremment sur l'une ou l'autre épaule de ses élèves.

L'un des effets les plus spectaculaires de la technique harpistique, le *glissando* — ou plus correctement, le *sdrucciolando* —, se développe au cours du XIXe siècle. On note les premiers dans les œuvres de Fr. Pétrini, dès la fin du XVIIIe siècle, mais c'est surtout Elias Parish-Alvars, grâce aux multiples combinaisons d'homophones que lui offre la harpe à double mouvement, qui en fait un usage judicieux, usage dont les

compositeurs auront tendance à abuser par la suite.

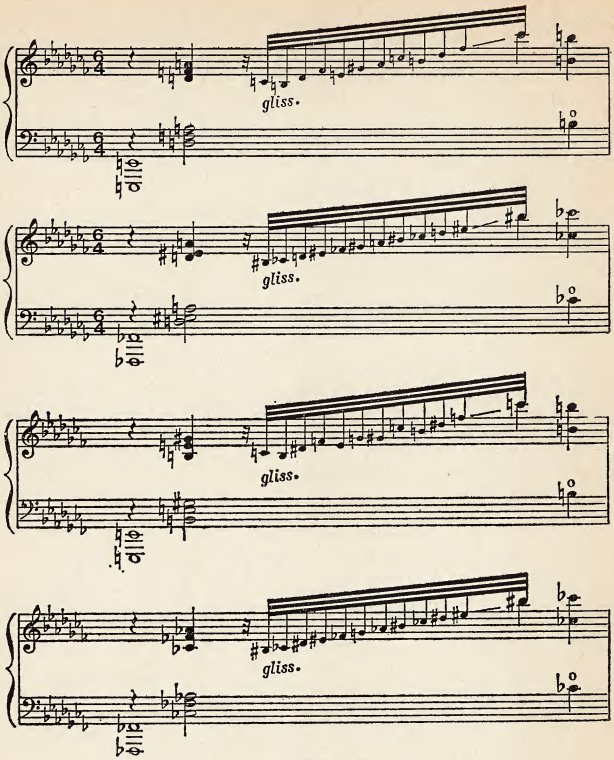
Le *sdrucciolando* s'obtient d'une façon très simple : il suffit de glisser un ou plusieurs doigts sur le plan des cordes après avoir accroché la combinaison de pédales requise par l'harmonie. Le *glissando* peut être aussi exécuté avec l'ongle, ce qui lui confère une sonorité métallique.

Fernand Maignien a noté 200 espèces de glissés possibles. En effet, et Prony dans son rapport sur l'invention d'Erard l'avait souligné, la harpe à double mouvement est un instrument à son fixe. Sauf *ré* ♮, *sol* ♮ et *la* ♮, toutes les autres notes possèdent leur homophone. Il est donc facile, en accrochant les pédales voulues, d'éliminer certaines notes, ce qui permet d'obtenir, en glissant, de nombreux accords de septième, ainsi que tous les accords de neuvième majeure et mineure. Il est possible, en cours de route, de changer la combinaison de pédales et, partant, l'harmonie du glissé.

Ces gammes glissées peuvent être exécutées à vive allure, simples (pouce ou index), en tierces (index-médius), ou en accords parfaits (index-médius-annulaire) ; elles peuvent s'exécuter sur toute l'étendue de l'instrument ; les mains peuvent glisser parallèlement, ou se croiser.

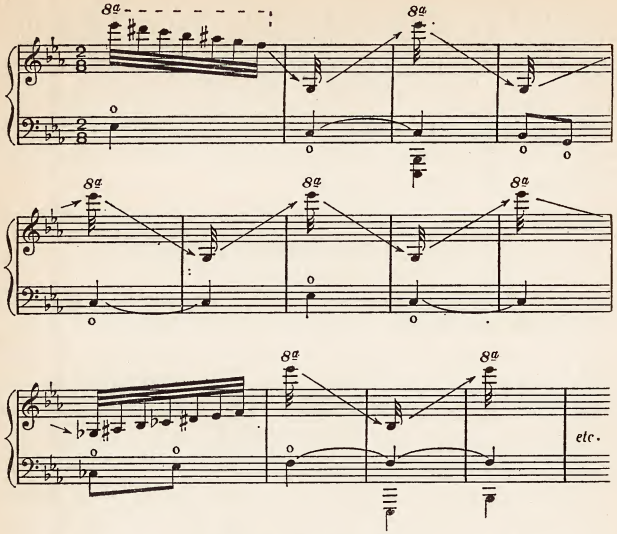
Une combinaison de pédales permet à un glissé de donner l'illusion d'un trait doigté : étant donné que, dans la succession des cordes, *si* précède l'*ut*, et *mi* le *fa*, si l'on accroche *si* ♯ et *ut* ♭, ainsi que *mi* ♯ et *fa* ♭ ; les deux notes diézées se trouveront placées dans l'échelle sonore, au-dessus des notes bémolisées, tout en restant en dessous sur le plan de succession des cordes (ex. : *Fantaisie*, Noël-Gallon).

La combinaison des glissés et des harmoniques produit un effet d'une grande intensité poétique (ex. : *Automne*, M. Grandjany).



Fantaisie, Noël-Gallon

Au XX^e siècle, des compositeurs, pour la plupart harpistes, ont cherché à augmenter la palette sonore de la harpe, notamment Henriette Renié, Carlos Salzedo, Marcel Grandjany et Marcel Tournier. On doit, en particulier, à ces deux derniers la simplification de l'écriture des glissés : au lieu d'écrire toutes les notes, ils se contentent d'inscrire l'accord,

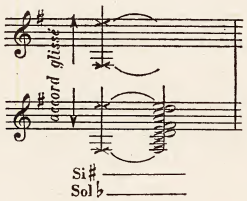


Automne, M. Grandjany

et d'indiquer, à l'aide de flèches, la tessiture et la marche du glissé.

Marcel Tournier emploie aussi l'accord glissé, d'un effet assez percutant, et qui n'est, en réalité, qu'un glissé particulièrement rapide, sur une étendue de notes restreinte, exécuté à deux mains agissant en sens contraire :

Danse du Moujik
Tournier



Il reprend également le glissé de pédale, déjà employé par E. Parish-Alvars : une note étant en vibration, la pédale correspondante, décrochée avec précaution, fait monter la vibration d'un demi-ton chromatique, sans que l'on ait besoin de rejouer la note. On peut assimiler cet effet sonore (souvent cocasse) au port de voix.

VIII. — Les grands harpistes

1. De l'Antiquité à la période classique. — Si les noms de quelques harpistes de l'Antiquité nous sont parvenus, ils représentent surtout un intérêt anecdotique. En Perse, sous les Sassanides, on relève le nom du harpiste Sakisâ et, à la fin du IIe siècle, Rome fait un triomphe à un Egyptien, joueur de harpe angulaire, nommé Alexandre.

Dans les pays Celtiques, les harpistes sont mêlés à la légende. Eugen O'Curry raconte comment les ancêtres des Irlandais, vers 1800 av. J.-C., délivrèrent le harpiste Uaithme, prisonnier de leurs ennemis, les Fomorians, et récupérèrent sa harpe magique. L'instrument, accroché au mur d'une salle où banquetaient les Fomorians, se décrocha à l'appel du druide des Irlandais, et tua 9 personnes. Alors, le druide se mit à jouer selon les 3 modes en usage : il joua le *Goltraighe*, jusqu'à ce que les femmes fondent en larmes ; le *Gentraighe*, jusqu'à ce qu'elles éclatent de rire ; et enfin, le *Suantraighe*, jusqu'à ce que tout le monde soit endormi. Après quoi, les Irlandais purent sortir sans dommage du repaire des Fomorians, en emportant la harpe et le harpiste.

O'Curry nous livre ensuite les noms des 9 harpistes du roi Conaire Mor (tué en 33 av. J.-C.), dont un manuscrit ancien nous donne une image

apocalyptique : « Je vis 9 autres musiciens, avec 9 chevelures bouclées, 9 vêtements bleu clair flottants, parés de 9 broches d'or, 9 anneaux de cristal aux mains, 1 anneau d'or aux oreilles, un collier d'argent au cou de chacun d'eux, 9 boucliers aux blasons d'or au-dessus d'eux, pendus au mur ; 9 baguettes d'argent dans leurs mains ». Au Pré-Moyen Age, la harpe chez les Gallois est pratiquée par la noblesse, voire le roi ! Le harpiste de la Chapelle royale jouit d'une situation privilégiée : Huitième officier dans la hiérarchie de la cour, il reçoit, entre autres cadeaux, une harpe d'ivoire ; il accompagne le roi à la guerre et choisit son butin immédiatement après lui. La loi interdit de saisir la harpe d'un noble et la tradition prétend que trois choses sont nécessaires à un gentilhomme : « Une épouse vertueuse, un coussin sur sa chaise, et une harpe bien accordée. »

C'est à partir du Moyen Age que des noms de harpistes, moins légendaires, puisqu'on peut les situer dans le temps, sont parvenus jusqu'à nous : ainsi, en Irlande, Maelrooney O'Carroll, tué en 1329 à la bataille de Bragganstown, et Carrol O'Daly mort en 1405.

En Angleterre, à la suite de Guillaume le Conquérant, de nombreux harpistes, d'origine française, accolent à leur prénom le sobriquet de *harpour*. A partir du Moyen Age, les chroniques et les livres de comptes nous indiquent les noms et les émoluments de nombreux harpistes attachés à des chapelles musicales françaises, flamandes ou italiennes, tandis que, dans les îles Britanniques, la harpe et les harpistes continuent à tenir une place importante dans la vie quotidienne, et que, au Pays de Galles, William Pennlynn (vers 1530) note pour la première fois la musique de harpe celtique.

En Italie, on connaît les noms de quelques harpistes qui pratiquaient l'*arpa doppia* avec talent : Orazio Michi (Alifa, 1595-Rome, 1641), surnommé « Orazio dall arpa », pour son habileté à jouer de la harpe double. Marco Marazzoli (Parme, 1619-Rome, 1662), qui se fit entendre à Paris, chez le cardinal de Mazarin, et Stefano Landi (Rome, 1590-1655), qui fut le premier à employer couramment la harpe dans l'orchestre.

En Espagne et au Portugal, si la vihuela est la grande favorite, on compte toujours 2 ou 3 harpistes dans les chapelles royales : ainsi, en 1633, Juan Hidalgo, Lope Machado et Bartholomé Jobernardi. En Angleterre, le jeune harpiste Powell inaugure la lignée des grands virtuoses, en interprétant, en 1735, le *Concerto en si* ♭, *n° 6, op. IV*, de G. F. Haendel, durant l'entracte de la fête d'Alexandre ; mais c'est grâce à l'invention des pédales que les solistes se multiplient, et que la technique de la harpe connaît son plein épanouissement.

2. **Période classique.** — Si au XVIII^e siècle prédomine une école franco-allemande, dont le centre se situe rapidement à Paris, le premier virtuose en date est évidemment l'un des fils de l'inventeur des pédales, Simon Hochbrücker (Donauwerth, 1699), qui présente l'instrument à la cour de Vienne, dès 1728. Mais bientôt les harpistes affluent vers la capitale française. Ils formeront ensuite des élèves dans toute l'Europe.

Le dernier fils d'Hochbrücker, Christian (Tagmersheim, 1733), après avoir débuté à Strasbourg comme harpiste du cardinal Louis de Rohan-Guemenée, suit ce prince à Paris, en 1760, et joue avec succès au concert spirituel, où il est reconnu pour l'un des plus grands virtuoses d'Europe. En 1779,

il est à Londres, où il donne des concerts au King's Theatre. En 1781, maître de harpe de Marie-Antoinette, cette fonction l'oblige à regagner l'Angleterre sous la Révolution (1792). De retour en France, après un ultime concert, en 1800, au lycée des Arts, on perd sa trace.

Philippe-Jacques Meyer (Strasbourg, 1737-Londres, 1819) succède à son maître Hochbrücker dans la faveur du public. Destiné tout d'abord à l'état ecclésiastique, la découverte d'une vieille harpe diatonique, au fond d'un grenier, lui fait abandonner sa vocation. Il travaille à Strasbourg avec Christian Hochbrücker, et rejoint celui-ci à Paris, en 1761, où il débute au Concert spirituel. Il en sera l'un des solistes les plus assidus jusqu'en 1765 ; ensuite, il se consacre uniquement au professorat et à la composition. Après un voyage à Londres (1780), il s'y établit définitivement en 1784.

Un autre harpiste d'origine allemande eut, au XVIII^e siècle, une très grande renommée, non pas tant, semble-t-il, à cause de sa virtuosité que par les fonctions qu'il occupa : Philippe-Joseph Hinner (Wetzlar, 1754-Paris, début du XIX^e siècle) débute à quinze ans au Concert spirituel, entre à la Chapelle royale, et devient maître de harpe de Marie-Antoinette (1775-1781). Vers 1778, il avait effectué un voyage en Italie, appelé par la reine de Naples. Puis, en 1781, il donne à Londres une série de concerts où l'on remarque son style dans les adagios.

En 1770, débute au Concert spirituel l'un des plus grands virtuoses de son temps, Francesco Pétrini (Berlin, 1744-Paris, 1819). Il appartenait à une dynastie de harpistes : son père était harpiste de la chapelle de Frédéric II de Prusse ; sa sœur, Thérèse (Berlin, 1736), était en 1754, harpiste du margrave Charles à Berlin ; son frère, Henri, fut

lui aussi harpiste et vécut à Paris dans l'ombre de son prestigieux aîné. Au début de sa carrière (1765), Francesco Pétrini avait été attaché à la chapelle du duc de Mecklembourg-Schwerin. Protégé par Mme de Genlis, harpiste elle-même, ce très grand virtuose, doublé d'un excellent compositeur, fit une carrière d'où l'opportunisme ne fut pas exclu, et qui se reflète dans le catalogue de ses œuvres (v. p. 53). Mais le plus grand de tous les harpistes du XVIIIe siècle fut indiscutablement Jean-Baptiste Krumpholz (Zlowitz, près Prague, vers 1745-Paris, 1790). Fils d'un musicien engagé dans un régiment français, sa vie — un véritable roman — ne peut se résumer en quelques lignes. Elève à Paris de Christian Hochbrücker, de retour à Prague avec sa famille, Krumpholz travaille seul, puis, en 1773, il est engagé par Haydn comme harpiste de la chapelle du prince Estherhazy. Il y reste jusqu'en 1777. A cette date, il revient en France et, après des débuts éclatants au Concert spirituel, il devient le professeur en vogue de tout Paris, en particulier de Mlle de Guines, à qui Mozart dédia le *Concerto en ut pour flûte et harpe*. Il épousa la fille d'un luthier messin, Anne-Marie Steckler, elle-même harpiste remarquable.

Parmi les harpistes qui firent évoluer la technique instrumentale, il faut citer encore : Georges-Adam Goepffer (dit Gaiffre), qui fut le premier à présenter en France la harpe à pédales. Il eut pour élèves, en particulier, Beaumarchais et Mme de Genlis. Les frères Gründ, Christian (Prague, 1723-Wurtzbourg, 1784) et Eustache (Prague vers 1725- ?), tous deux harpistes, se firent entendre à Dresde, Varsovie, Vienne et firent partie de la Chapelle de l'Electeur de Bavière. Michael-Casimir Oginsky (Varsovie, 1731-1803) a ajouté à des succès mondains, la gloire plus durable d'avoir rédigé l'article *harpe* dans l'*Encyclopédie* de Diderot. Ayant décrit avec minutie le système des pédales, il passa longtemps pour leur inventeur. Mlle Schenker, dès l'âge de 12 ans (1765), charmait

les invités des célèbres *Lundis* du prince de Conti. Jean-Baptiste Cardon (Rethel, 1760-Saint-Pétersbourg, 1803), maître de harpe de la comtesse d'Artois, quitta la France en 1790 et devint Konzertmeister de Catherine II. Mlle Duverger (épouse de J.-B. Anet, dit Cléry, valet de chambre de Louis XVI), fit connaître et applaudir au Concert spirituel les concerti de Jean-Chrétien Bach.

Trait d'union entre les classiques et les romantiques, citons : Jacques-Georges Cousineau (Paris, 1760-1824), fils et successeur du facteur Georges Cousineau. Tout en continuant la fabrication des instruments, il fut harpiste à l'Opéra (1776-1811) et maître de harpe de l'impératrice Joséphine (1804). Martin-Pierre d'Alvimare (Dreux, 1772-Paris, 1839) fut un enfant prodige (il joue à sept ans et demi devant Marie-Antoinette) ; durant la Révolution, il est obligé de se cacher, mais, dès 1800, il est nommé harpiste de l'Opéra. Joséphine de Beauharnais, dont il est le protégé, lui obtient les fonctions de harpiste solo de la musique du Premier Consul, et elle le donne comme maître de harpe à sa fille Hortense. A partir de 1812, il semble s'être consacré uniquement à la composition.

Enfin, on peut clore cette période par François-Joseph Nadermann (Paris, 1773-1835), fils du facteur de harpe de Marie-Antoinette, qui fut l'élève de Krumpholz pour la harpe et de Desvignes pour la composition. Après de nombreux concerts en France, en Autriche et en Allemagne, à la Restauration, il est nommé harpiste de la Chapelle royale, et, en 1825, professeur de harpe au Conservatoire de Paris. Il eut de nombreux élèves, en particulier Juliette Récamier. Son frère Henri (Paris, 1780) s'est surtout fait connaître par ses talents de polémiste, au moment où Erard inventa le double mouvement (v. p. 29).

Deux grandes dynasties de harpistes sont *à cheval* entre les XVIII^e^ et XIX^e^ siècles. Les Baur : Jean Baur (Bouzonville [Moselle], v. 1719), venu assez tard à la harpe, est surtout connu comme compositeur ; Marie-Marguerite, sa fille (Paris, 1748-?), débuta à quatorze ans au Concert spirituel et fit une brillante carrière de virtuose ; Barthélemy, fils de Jean (Paris, 1751-1823), se consacra au professorat. Charles-Alexis, fils de Barthélemy (Tours, 1789-?), élève de Nadermann, se fixa à Londres à partir de 1825.

Les Pollet : Jean-Joseph Benoît (Béthune, v. 1753-Paris, 1818), tout d'abord joueur de cistre, ayant rencontré Krumpholz, abandonna cet instrument pour la harpe où il acquit une grande renommée. Sa belle-fille, Marie-Nicole Simonin (Paris, 1787-Châtillon [Seine], 1864), élève de d'Alvimare, fut harpiste de l'impératrice Joséphine et du roi de Naples (Murat).

3. **Période romantique.** — Les premiers harpistes qui se servirent de la harpe à double mouvement furent Henri Horn, harpiste d'origine allemande, né à Paris en 1789, qui s'était fixé à Londres au début du XIX^e siècle et Marie-Martin-Marcel de Marin (Saint-Jean-de-Luz, 1769-Toulouse, 1861), gentilhomme français que la Révolution avait obligé à émigrer en Angleterre et à y pratiquer la musique en professionnel. Elève de Hochbrücker, il avait un remarquable talent d'improvisateur.

Mais la période romantique est dominée par trois grands virtuoses qui portèrent la technique harpistique à sa perfection. François-Joseph Dizi (Namur, 1780-Paris, 1840), autodidacte de la harpe, décide d'aller travailler en Angleterre. Il rejoint Londres, où, démuni de tout, un hasard providentiel lui fait entendre les sons d'une harpe qui sortent d'une maison... Cette maison est celle de Sébastien Erard, qui prend Dizi sous sa protection, et le fait débuter dans la capitale anglaise. Jusqu'en 1830, il en est le professeur le plus en renom, et le virtuose le plus apprécié. Après cette date, Dizi se fixe à Paris. Il y est nommé professeur des princesses de la famille royale, et s'associe avec Pleyel pour fabriquer des harpes (v. p. 28).

Nicolas-Charles Bochsa (Montmédy 1789-Sydney [Australie], 1856) fut très grand virtuose, doublé d'un véritable escroc, condamné par la justice française à douze ans de travaux forcés.

Fils d'un musicien de régiment, élève de Catel, Beck et Méhul pour la composition, de Nadermann et de Marin pour la harpe, Bochsa était supérieurement doué dans tous les domaines... Après de rapides succès au théâtre, il gâche sa carrière de compositeur dramatique en produisant trop, avec trop de facilité. Marié à Georgette

Ducrest, nièce de Mme de Genlis (qui, la tourmente révolutionnaire passée, tente de redevenir l'égérie des salons), Bochsa est nommé harpiste de la Chapelle impériale (1813). Il continue une brillante carrière de soliste tout en s'occupant de spéculations frauduleuses. Débarqué en Angleterre, il y donne de nombreux concerts, devient professeur à l'*Academy of Music* (1822-1827), chef d'orchestre au *King's Theatre* (1828-1832).

A partir de ce moment, Bochsa mena une vie errante à travers les cinq continents, pour échouer en Australie, où il mourut, en 1856.

Elias-Parish Alvars (Teignmouth, 1808-Vienne, 1849), sans doute le plus grand virtuose de ce trio, est celui qui a fait faire les plus grands progrès à la technique harpistique. Elève de Dizi en Angleterre, il se fixe à Paris et travaille avec Bochsa et Labarre. Après de nombreuses tournées en Allemagne, en Autriche, en Italie et en Orient, très lié avec Mendelssohn, il s'établit à Vienne, où il est nommé virtuose de la Chambre impériale (1847).

Parish-Alvars a été reconnu comme le plus grand harpiste de son temps. Après un concert à Dresde, Thérèse de Winckel le compare « à un véritable Colomb, qui a découvert les riches trésors d'un nouveau monde pour la harpe ». Berlioz a dit de lui : « C'est le Liszt de la harpe. »

Il y eut, au XIX^e^ siècle, de nombreux virtuoses de valeur, dont le souvenir est quelque peu éclipsé par la gloire des trois très grands harpistes précités :

Les Prumier, père et fils, tous deux titulaires de la classe du Conservatoire, et qui eurent, concernant l'enseignement de la harpe, des idées assez curieuses... Antoine Prumier, le père (Paris, 1794-1868), avait étudié concurremment les sciences, les mathématiques et la musique. Harpiste de l'Opéra-Comique,

et successeur de Nadermann comme professeur au Conservatoire (1835), c'est lui qui eut l'honneur d'y introduire la harpe à double mouvement ; mais il préconisa l'emploi de l'auriculaire, technique chère à Mme de Genlis, et qui avait fait long feu. Prumier en expose les avantages dans une méthode de harpe, parue en 1865. Il note, dans cet ouvrage, quelques réflexions sur l'accord de la harpe, qui ne sont pas dépourvues d'humour : « J'engage, écrit-il, les élèves à accorder à demi-jeu : on accorde ainsi beaucoup plus juste, et on ennuie moins les personnes présentes. »

Ange-Conrad, son fils (Paris, 1820-1884), lui succéda comme harpiste à l'Opéra-Comique (1840). Il fut ensuite harpiste à l'Opéra, aux Concerts populaires, dirigés par Pasdeloup, et à la Société des Concerts. Succédant à Théodore Labarre à la classe de harpe du Conservatoire, il enseigna selon une méthode pour le moins originale, qui consistait à faire reposer la harpe indifféremment sur l'une ou l'autre épaule de l'exécutant. « Il ne faut pas considérer comme impossible cette position, écrit-il dans ses *Etudes spéciales pour la harpe* (1866), elle permet à deux personnes à la fois de lire sur le même pupitre. » Malgré cet *avantage (?)*, l'innovation ne rencontra qu'un adepte, le harpiste Aptommas (v. p. 48) qui, en 1863, donna un concert en tenant sa harpe sur l'épaule gauche.

Théodore Berry, dit Labarre (Paris, 1805-1870), se place entre les deux Prumier, comme professeur au Conservatoire, où il fut nommé en 1867. Il s'employa à réformer l'enseignement de la harpe, invoquant l'autorité de harpistes célèbres contre l'emploi de l'auriculaire, contraire à l'équilibre de la main. Elève de Cousineau, de Nadermann, et de Bochsa pour la harpe, de Boeïeldieu pour la composition,

il avait obtenu un second Grand Prix de Rome en 1823. Virtuose de grande classe, il se fit applaudir par toute l'Europe. Napoléon III, dont il était le frère de lait, le fit nommer inspecteur accompagnateur de la Chapelle impériale (1852). Un élève de Labarre eut une renommée qui dépassa celle de son maître : Félix Godefroid (Namur, 1818-Villers-sur-Mer, 1897). Ayant remporté un second prix de harpe dans la classe de Nadermann, il avait senti le besoin de se perfectionner et surtout de trouver un professeur qui lui enseignât la harpe à double-mouvement. Dès 1839, il commença une brillante carrière de soliste à travers l'Europe et le Proche-Orient.

En Angleterre, John-Balsir Chatterton (Portsmouth, 1805-Londres, 1871) est le chef de l'école de harpe. Il avait travaillé avec Bochsa et Labarre. Harpiste du *Royal Academy of Music* (1827-1842), il fut, en 1844, harpiste de la reine Victoria. A partir de cette époque, Chatterton partagea la faveur du public anglais avec un harpiste d'origine allemande, Karl Oberthür (Munich, 1819-Londres, 1895). Il avait été successivement harpiste aux théâtres de Zurich (1837), Wiesbaden (1839), et Mannheim (1842). Fixé à Londres en 1844, il continua cependant à faire de nombreuses tournées sur le continent.

En Allemagne, les harpistes furent nombreux. Citons : Franz Stockhausen (Cologne, 1792-Colmar, 1868). Il a donné des concerts en Angleterre, en Suisse, en France, où il s'est fixé vers 1822. Dorette Scheidler (Gotha, 1787-Kassel, 1834), épouse du célèbre violoniste Spohr, elle a suivi son mari au cours de ses tournées européennes. Ludwig Grimm (Berlin, 1820-1882), qui s'est surtout spécialisé dans le professorat, et eut pour élèves Pœnitz, Posse, Zabel ; et Rosalie Spohr, nièce du violoniste (Brunswick, 1829-Berlin, 1919), qui fut sans doute la plus grande harpiste allemande de son temps. Elle se fit applaudir par toute l'Europe. Liszt la remarqua, et Bülow a écrit qu'elle était « la représentante idéale de son instrument ».

Deux noms se détachent de l'Ecole italienne : Filippo Scotti (Naples, 1790-1865), harpiste au théâtre San Carlo, professeur au conservatoire de Naples, où son fils Alfonso lui succède (1865-1880) ; et Ferdinando Marcucci (Florence, 1800-1871),

harpiste au théâtre Pergola de Florence, qui vécut à Paris de 1827 à 1835 (harpiste au théâtre Italien), et qui, de retour à Florence, s'est consacré au professorat.

4. **Période contemporaine.** — Nouveau chaînon entre les romantiques et les contemporains, les frères Thomas. John (Bridgent, 1826-Londres, 1913) jouait concurremment de la harpe d'Erard et de la harpe galloise, et, tout jeune, avait remporté la harpe d'argent à l'Eisteddfod d'Abergawny. Elève de Chatterton, il lui succéda comme professeur à la *Royal Academy of Music* et harpiste de la reine Victoria (1871). En 1861, il avait été nommé *Pencerd Gwalia* (chef des harpistes gallois), ayant restitué (chant et harpe) une intéressante collection de chansons traditionnelles galloises. Son frère, Thomas (Bridgent, 1829-Ottawa, 1913), s'est fait appeler Aptommas, pour se différencier de son aîné. Après de nombreux concerts en Europe, il s'est fixé aux Etats-Unis, où il a enseigné.

Dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle beaucoup de harpistes européens iront jouer et enseigner en Amérique, tradition qui ne s'est pas perdue de nos jours avec des harpistes comme Salzedo, Grandjany ou Zighera.

L'Ecole allemande est représentée par Albert Zabel (Berlin, 1835-Saint-Pétersbourg, 1910). Protégé de Meyerbeer, après de grandes tournées en Europe et en Amérique, il fut nommé, en 1854, harpiste des ballets impériaux et professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg.

Edmund Schuecker (Vienne, 1860-Boston, 1913), harpiste au Gewandhaus de Leipzig (1884-1891), fut engagé au *Metropolitan Opera* de New York (1920), puis à l'orchestre symphonique de Boston. Schuecker a formé de nombreux élèves, en parti-

culier Johannes Snoer (Amsterdam, 1868-Vienne, 1936), qui fut, lui aussi, harpiste du Gewandhaus de Leipzig (1894), et de l'orchestre de Bayreuth (1902-1904).

Franz Pœnitz (Bischofswerda, 1850-Berlin, 1913) fut harpiste de l'Orchestre royal de Berlin (1866) et virtuose de la Chambre (1891).

Alfred Kastner (Vienne, 1870-Hollywood, 1948) fut harpiste de l'Opéra de Varsovie et professeur à l'Académie de Budapest (1892-1898). Après une tournée de concerts en Europe, il s'est fixé en Angleterre dès 1904.

Enfin, Hans Trnecek (Prague, 1858-1914), après avoir été harpiste de la cour de Schwerin, revint dans sa ville natale comme professeur au Conservatoire (1888).

Parmi les Italiens qui eurent une renommée européenne, citons : Luigi Tedeschi (Turin, 1867-Milan, 1944), qui est considéré comme le maître de l'école de harpe italienne. (Elève de Félix Godefroid, après plusieurs tournées en Europe, il fut nommé professeur au Lyceo Musical de Milan (1902). Il a revisé le répertoire didactique de la harpe) ; Ricardo Ruta (Anversa, 1876-Palerme, 1919), qui enseigna aux Conservatoires de Turin, puis de Palerme ; Emma Consolini (Parme, 1864-Bologne, 1936), qui fut successivement professeur aux écoles musicales de Pesaro, Bologne et Parme, et Luigi Maria Magistretti (Milan, 1887-1956), qui a, durant toute sa vie, accompli de nombreuses tournées en Europe. Elle a été, de 1910 à 1914, professeur au Conservatoire Klindworth-Scharwenka de Berlin.

Mais, sans vaine forfanterie, il faut constater la prédominance de l'Ecole française, parmi les harpistes contemporains de réputation internationale, et c'est au Conservatoire de Paris que viennent se

perfectionner quantité de harpistes étrangers, qui retournent ensuite enseigner les méthodes françaises dans leurs pays respectifs.

Alphonse Hasselmans (Liège, 1845-Paris, 1912), successeur d'Ange-Conrad Prumier au Conservatoire de Paris, a su, tant par son enseignement que par ses succès de virtuose, remettre la harpe en vogue auprès du public et des compositeurs. Il a formé l'Ecole de Harpe contemporaine. Tous les harpistes suivants sont ses élèves :

Raphaël Martenot (Paris, 1875-1918), harpiste à l'Opéra-Comique et à la Société des Concerts, a enseigné par interim au Conservatoire, entre 1914 et 1916. Il est l'auteur d'une *Méthode de harpe* toujours en usage.

Marcel Tournier (Paris, 1879-1951), élève pour la harpe de Martenot et d'Hasselmans, a remporté (classe Lenepveu) un second grand prix au concours de Rome (1909). Harpiste aux Concerts Lamoureux, à la Société des Concerts et à l'Opéra, il a pris la succession d'Hasselmans comme professeur au Conservatoire (1912-1948). Il était d'ailleurs plus professeur que virtuose, et la plupart des harpistes qui se font applaudir en France et à l'étranger actuellement lui sont redevables de leur technique. Dans un volume : *La Harpe* (Paris, 1959), dont la partie historique est très discutable, Tournier fournit aux compositeurs un précis des possibilités techniques de l'instrument et des recherches sonores auxquelles s'est livré l'auteur.

Henriette Renié (Paris, 1875-1956) eut un premier prix de harpe au Conservatoire à l'âge de dix ans ; elle travailla aussi la composition avec Dubois et Lenepveu. Virtuose d'une qualité exceptionnelle, elle s'est fait entendre en soliste avec les orchestres du monde entier. Elle avait fondé une

Ecole de Harpe, rivale de la classe du Conservatoire, où de nombreux harpistes sont allés se perfectionner.

Carlos Salzedo (Arcachon, 1885-Wateville, 1961), après avoir remporté, en 1901, un premier prix de piano (classe Bériot) et un premier prix de harpe (classe Hasselmans) au Conservatoire, est engagé comme harpiste au *Metropolitan Opera* de New York (1909-1913). Fixé aux Etats-Unis, il prend la nationalité américaine et fonde avec Varèse la *Guilde des Compositeurs* (1921). Président de l'Association des Harpistes (1920), professeur à l'Institut Curtiss (Philadelphie, 1924) il a fondé à Camden (Maine) une école estivale, fréquentée par les harpistes du monde entier.

De nombreux harpistes vivants continuent la tradition enseignée par ces maîtres. Au Conservatoire de Paris, deux classes de harpe, professées par Jacqueline Borot et Gérard Devos, sont actuellement en activité. Diverses associations de harpistes de seize pays différents sont réunies sous l'égide de l'*Association Internationale des Harpistes et Amis de la Harpe*, sous la présidence de Darius Milhaud, Z. A. Propès (qui anime tous les ans un concours international en Israël), et Pierre Jamet (qui a fondé un cours international d'été à Gargilesse, Indre). Les présidents des différentes sections de cette association sont les suivants :

Afrique du Sud : James Fulton ; Allemagne fédérale : Dr Hans Zingel (auteur de nombreux écrits sur la harpe) ; Angleterre : Marie Korchinska ; Rép. Argentine : Pr Augusto Sebastiani ; Autriche : M. Jelinek ; Belgique : Mireille Flour ; Brésil : Eduardo Guarnieri ; Hollande : Phià Berghout (qui organise chaque année un colloque international consacré à la harpe) ; Hongrie : Pr Henrik Rohmann ; Israël : Klari Szarvas ; Italie : Clélia Gatti Androvani ; Japon : Josef Molnar ; Tchécoslovaquie : M. Dobrodinsky ; U.R.S.S. : Vera Dulova ; Etats-Unis *(American Harp Society)* président d'honneur : Marcel Grandjany ; présidente : Lucile Lawrence. *(Greater New York chapter)* : Georgia Vraz ; Yougoslavie : Josip Pikelz.

A ces noms, il convient d'ajouter ceux de Lily Laskine (France) et Nicanor Zabaleta (Espagne), dont les renommées ont dépassé largement les limites de leurs pays respectifs.

IX. — La littérature de la harpe

Une littérature, conçue véritablement pour l'instrument, n'apparaît qu'avec le développement de la harpe à pédales. Sans doute, auparavant, la harpe est mentionnée sur de nombreuses partitions, mais, en lisant les transcriptions des tablatures ou les restitutions de morceaux transmis par tradition orale, peut-on vraiment retrouver les caractéristiques de la technique de la harpe ? D'ailleurs, jusqu'à la seconde moitié du XVIII^e siècle, les partitions mentionnent toujours plusieurs instruments, sur lesquels il est possible d'interpréter la musique. En général, la harpe est assimilée au clavecin ou au clavicorde, les espagnols écrivant indifféremment pour harpe ou vihuela.

Il est à remarquer que la majeure partie de la littérature de la harpe est l'œuvre de harpistes. Les compositeurs semblent se méfier d'un instrument aussi complexe, malgré les explications données par les traités d'orchestration. C'est pourquoi le déchet est si grand dans les œuvres écrites pour la harpe, un grand virtuose n'étant pas forcément doublé d'un grand compositeur.

Au moment où la harpe fait son entrée en France, sa littérature est pratiquement inexistante : les harpistes se contentent, soit de réaliser des B.C., soit de jouer des pièces de clavecin.

1. La harpe et la musique de chambre. — Vers 1750, à Berlin, K. Ph. Em. Bach écrit pour Pétrini, le père, un *solo pour harpe* en forme de sonate, et à Paris, les harpistes, Hochbrücker, Hinner, Krumpholz, Patouart, Pétrini publient des sonates pour harpe seule. Mais l'association favorite semble être la sonate pour harpe avec accompagnement de violon, qui a tenté les compositeurs précédents, ainsi que Boccherini, Ph. J. Meyer, Alessio Prati, Johann Schobert et J.-B. Cardon (son œuvre est composée exclusivement de sonates de ce genre).

On trouve la harpe associée en trio avec le violon et la basse (Krumpholz, Kohaut, Hérold, Gros, Baur, et Haydn, dont le trio a été perdu) : en duo avec le clavecin (Baur, Ragué, Meyer, Bauerschmitt). A la fin du siècle, Krumpholz, puis Pétrini entourent la harpe d'une flûte, 2 violons, 2 cors et 1 basse. Ces deux compositeurs nous proposent aussi des duos (Krumpholz : 2 harpes, 1 flûte, 1 violon, 2 cors, 1 basson et 1 basse ; Pétrini : 2 harpes, violon et basse).

A la fin du XVIII^e siècle, la plupart des harpistes ayant émigré, Pétrini resta presque seul, et adapta ses compositions aux circonstances : il salue la fin de la Révolution avec des *Variations sur le réveil du peuple* de Gaveaux ; sous l'Empire, il compose une *Bataille de Wagram*, pour harpe, assez étonnante, et, sous la Restauration, des *Variations sur « Vive Henri IV »*. Pétrini est mort en 1819, sans quoi, les événements politiques de la France lui auraient sans doute inspiré d'autres pages tout aussi curieuses...

Au XIX^e siècles les grands solistes composent des œuvres de pure virtuosité, qui comportent malheureusement beaucoup de variations dites *de bravoure* sur les opéras en vogue, tandis que le style des sonates de Nadermann nous ramène au siècle précédent.

Certains compositeurs (Bédard, Ferrari, Nadermann, A.-C. Prumier, Vernier) semblent marquer une prédilection pour l'association de la harpe et du cor, tandis que Nadermann et Duport composent pour harpe et violoncelle. On note aussi quelques essais peu concluants de duos pour harpe et pianoforte.

En 1807, E. T. A. Hoffmann inaugure la série des quintettes pour harpe et cordes, formule qui a tenté plusieurs compositeurs du XX^e siècle : A. Caplet, G. Migot, Noël-Gallon, M.-S. Rousseau, M. Tournier, H. Busser, A. Bax.

En 1859, Brahms publie quatre chœurs de femmes avec accompagnement de 2 cors et harpe. Des formules voisines ont tenté d'autres compositeurs, en particulier Paul Hindemith (*The harp that once thro Tara's halls*, chœur, harpe et cordes), Benjamin Britten (*A ceremony of Carrols*, voix et harpe), Daniel Lesur (*Le cantique des Colonnes*, version originale pour chœur de femmes et 2 harpes), Barbara Elena Giuranna (trois chœurs pour voix de femmes avec flûte, hautbois, alto et harpe), Manuel de Falla (*Psyché*, sopr. flûte, alto, violoncelle et harpe), David Hopkins (sopr. harpe, flûte, cor, clarinette, alto).

En 1917, Debussy compose la *Sonate pour flûte alto et harpe*, formule reprise par Arnold Bax *(Elegiac trio)*, à qui nous

devons encore un Nonett, pour flûte, hautbois, clarinette, harpe et cordes.

Le trio pour violon, violoncelle et harpe, qui avait fait ses preuves depuis le XVIII^e siècle, tente de nouveau Ibert, Tournier ; tandis que Lajthaï et Jolivet substituent la flûte au violon.

En 1924, en France, la création du *Quintette Instrumental de Paris* (flûte, violon, alto, violoncelle et harpe) suscite pour cette formation de nombreuses œuvres de compositeurs contemporains : R. Bernier, J. Cras, J. Castérède, J.-M. Damase, J. Françaix, V. d'Indy, A. Jolivet, Kœchlin, D. Lesur, Malipiero, S. Nigg, G. Pierné, A. Roussel, G. Ropartz, F. Schmitt, etc.

La musique de chambre contemporaine semble rechercher un équilibre de timbres subtils, ainsi, G. Hugon (*Prélude à quatre églogues de Virgile*, flûte, clarinette, cor et harpe), H. Tomasi *(Quintette à vents, batterie et harpe)*, Hindemith *(Musique de concert pour cuivres et deux harpes)*, Le Flem (*Dyonisos*, flûte, harpe, ondes Martenot), René Leibowitz (*Explications des Métaphores, sur un poème de R. Queneau*, récitant, harpe, deux pianos et percussions).

Tous — ou presque tous — les harpistes cités au chapitre précédent ont composé — avec plus ou moins de bonheur —, pour leur instrument. D'autres compositeurs ont laissé des œuvres intéressantes soit pour harpe seule, soit pour harpe associée au violon ou à la flûte : F. Alberti, E. Bozza, R. Boutry, R. Corniot, Alfredo Casella, André Caplet, Paul Creston, J.-M. Damase, Pierre Duclos et Paul Bonneau, G. Fauré, Marius Flothuis, Ph. Gaubert, Harald Gensmer, Gretchaninow, Goosens, Stan Golestan, Hovaness, Glanville Hicks, P. Hindemith, Pierrick Houdy, Inghelbrecht, Krenek, R. Lupi de La Presle, Maayani, Mtschedelow, H. Martelli, V. Mortari, Claude Pascal, S. Prokofiev, O. Resphigi, Roger-Ducasse, Nino Rota, H. Somers, Gian Lucca Tocchi, Josef Tal, A. Tansmann, Ricardo Zandonaï, etc.

Cette liste est loin d'être exhaustive, et s'augmente fort heureusement chaque année d'œuvres qui prouvent la vitalité de la harpe soliste dans la musique contemporaine.

2. La harpe et l'orchestre. — La harpe a souvent été employée comme instrument soliste, accompagnée par l'orchestre. Premier en date, le *Concerto für harfe oder orgel* (1735) de G. F. Hændel ; puis deux *Concerti* « pour le clavecin, qui vont très bien sur la harpe » de Wagenseil (env. 1750), et six *Concerti pour harpe ou clavecin* de J.-Ch. Bach (Londres, 1763).

Divers concerti ou symphonies concertantes ont été composés pour la harpe ; au XVIII^e siècle : Albrechtberger, Eichner, Cousineau, Dittersdorff, Pétrini, Krumpholz, Hermann, enfin, le *concerto pour flûte et harpe* (K 299) de W. A. Mozart (Paris, 1777).

Au XIX^e siècle : en 1803, Boïeldieu compose un concerto (réédition moderne, Milan, 1939). Citons aussi les œuvres de N. Ch. Bochsa (cinq *Concerti*, deux *Symphonies concertantes*), M. Bruch, Ferroni *(Fantasia Eolica)*, A. Holy *(Légende)*, F. Hummel, Molino, Nadermann, Oberthür *(Concertino, Loreley, Orpheus, Concerstück)*, Parish-Alvars *(Concertino*, trois grands *concerti, Concertino pour deux harpes)*, Reinecke, J. Thomas, F. Thomé *(Légende)*, A. Zabel.

Au XX^e siècle : Nicolaï Berezowsky, H. Busser *(Pièce de Concert)*, Damase *(concertino)*, Cl. Debussy (deux *Danses*), Th. Dubois *(Fantaisie)*, Dohnanyi, Ferenc Farkas, Pierre Gabaye *(Mylou)*, H. Gensmer, Inghelbrecht *(Ballade dans le goût irlandais)*, A. Jolivet, E. Kronke *(Kammerkonzert)*, John Lessard, Frank Martin *(Concerto pour harpe, clavecin et piano)*, Ami Maayani, Darius Milhaud, G. Migot *(Suite de concert)*, Claude Pascal, G. Pierné *(Concerstück)*, Walter Piston, M. Ravel *(Introduction et Allegro)*, C. Saint-Saëns *(Morceau de concert)*, C. Salzedo, Harry Somers *(concertino)*. G. Tailleferre, Castelnuovo Tedesco, Virgil Thomson, H. Villa-Lobos, Ch.-M. Widor *(Choral et variations)*, enfin un concerto-jazz de Roger-Roger.

3. **La harpe dans l'orchestre.** — La première manifestation de la harpe dans un orchestre organisé apparaît avec l'*Orfeo* de Claudio Monteverdi (1607). La partition mentionne *arpa doppia.* L'instrument est brillamment traité, avec de longs arpèges de deux octaves. Ainsi que l'écrit Pincherle, Monteverdi semble « conscient des ressources de la harpe », plus que ne le seront certains de ses successeurs. De même, Stefano Landi l'emploie dans l'orchestre dans *La morte di Orfeo* et dans *Sant Alessio.* A la fin du XVII^e siècle, on trouve, dans le *Cantique des trois enfants dans la fournaise de Babylone* de Sébastien de Brossard, une autre intervention intéressante de la harpe. Mais c'est surtout au XVIII^e siècle que l'emploi de la harpe dans l'orchestre tend à se généraliser. Cependant, et ceci jusqu'au milieu du XIX^e siècle, si elle prend de plus en plus une part active à la masse orchestrale, ses interventions continuent à avoir un caractère nettement évocateur. Notons cependant deux exceptions (intervention de la harpe sans aucun rapport avec le texte ou le sujet) dans l'orchestration

de J. Ch. Bach (pour ses concerts d'*Hannover square*) d'un *Rondo* de Michele Mortellari, et dans *Les agréments d'Hylas et Sylvie* de F.-J. Gossec (Paris, 1768).

Hændel, le premier, emploie la harpe dans *Esther* et dans *Jules César* ; puis Glück l'utilise dans *Orpheus*, Grétry, dans la *Caravane du Caire* et *Anacréon*, François Devienne dans *Les Visitandines*, Guglielmi dans *Felicita*, Bertoni dans *Orfeo*, Paër dans *Achille*, l'abbé Vogler dans *Hermann von Unna*, Beethoven dans *Prométhée* ; Lesueur écrit de très importantes parties pour deux harpes dans *Ossian, ou Les Bardes.*

Citons aussi quelques parties de harpe intéressantes dans les œuvres de : Mehul, Winter, S. Mayr, A. Reicha, Catel, Spontini, Boïeldieu, Auber, Spohr, Meyerbeer, Rossini, Mercadante, Donizetti, Halevy, Fr. Lachner, Nicolaï, Liszt, Flotov, Verdi, Gounod, Tchaïkovsky, Smetana, Serov, Rubinstein, Bizet, Leoncavallo, Glasounov, A. Thomas, etc.

A côté de l'orchestre de Richard Wagner, qui réunit parfois six harpes, il faut mentionner tout particulièrement les partitions de *L'Enfance du Christ* et de la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz, et le ballet *Mlada* de Rimsky-Korsakov (trois parties de harpes).

La harpe fait à présent partie intégrante de l'orchestre moderne. Parmi les partitions les plus importantes et les mieux écrites, citons : Claude Debussy *(Prélude à l'après-midi d'un faune* ; *La mer* ; *Pelléas et Mélisande)* ; Maurice Ravel (*Ma Mère l'Oye*, cadence de harpe dans *Laideronnette impératrice des pagodes* ; *Concerto pour piano et orchestre*, cadence de harpe : premier mouvement ; *Tzigane*, cadence de harpe, très difficile) ; Albert Roussel *(Le Festin de l'araignée)* ; Florent Schmitt *(La tragédie de Salomé)* ; Igor Stravinsky *(Symphonie en trois mouvements)* ; Benjamin Britten *(Variations sur un thème de Purcell)* ; Arthur Honegger *(Le roi David)* ; Anton Webern *(Sinfonia)* ; Richard Strauss *(Salomé, Danse de Salomé)* ; Bela Bartok *(Concerto pour orchestre, Deuxième suite pour orchestre)* ; Laszlo Lajtha *(Symphonie les soli).*

Chapitre II

LE LUTH

I. — Le luth

Quel amateur d'art ne s'est senti attiré par les anges délicatement penchés sur leurs instruments que représentent Giovanni Bellini ou Vittore Carpaccio ? La beauté des attitudes et l'élégance des formes concourent aujourd'hui au plaisir des yeux, comme les sonorités musicales s'associaient autrefois pour la satisfaction des auditeurs. Or, parmi ces instruments, il en est un que représentent plus volontiers miniaturistes, peintres et sculpteurs. Qu'il soit placé entre les mains de musiciens célestes, ou plus modestement de simples mortels — quelque grande dame ou noble gentilhomme — il attire par sa beauté particulière, mais surprend un peu par sa forme étrange de demi-poire, son cheviller inhabituel, et surtout son grand nombre de cordes. Seulement connu aujourd'hui des amateurs cultivés, mais tenu alors pour le roi des instruments et vénéré au point de devenir le symbole même de la musique, c'est le luth.

1. **Origines.** — Le luth, dont le nom provient de l'arabe *al'ud* (le bois), apparaît sous des formes diverses dans tous les pays du monde. En Europe, toutefois, nous avons pris l'habitude de désigner par ce terme un instrument à caisse de résonance à fond bombé, au manche relativement court terminé par

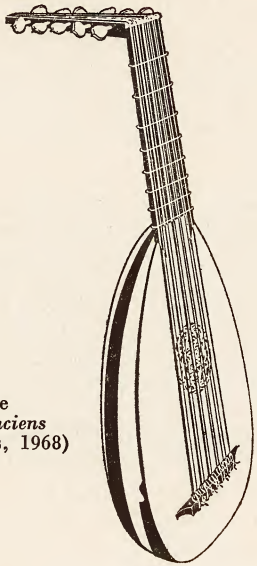
un cheviller rejeté vers l'arrière en formant un angle presque droit, monté de cordes de boyau accrochées à un cordier fixé sur la table d'harmonie.

Les spécialistes s'accordent à faire remonter les origines du luth au IIe millénaire avant notre ère, mais le lieu de son apparition reste encore discuté ; pour certains, il se situerait en Assyrie ou en Cappadoce, pour d'autres, en Egypte. Il semble néanmoins que la première hypothèse soit la plus vraisemblable.

Dès l'Antiquité, de nombreux peuples utilisent des luths, dont certains n'ont qu'une lointaine ressemblance avec l'instrument que nous connaissons aujourd'hui. Deux types essentiels se dégagent pourtant : le luth à manche long, utilisé en particulier par les Egyptiens — et, bien que plus rarement, par le monde gréco-romain — et le luth à manche court. Ce dernier, de loin le plus répandu, peut être considéré comme le véritable ancêtre de notre instrument. On le trouve en Iran dès le VIIIe siècle avant Jésus-Christ, en Chine au IIIe siècle et en Inde au début de l'ère chrétienne. Ce luth à manche court se répand sur Java puis dans le Proche-Orient islamique. De là, les migrations arabes le transportent en Perse, à Madagascar et dans le sud de l'Europe. C'est par l'intermédiaire de l'Espagne qu'il se diffusera sur tout le continent.

2. **Caractéristiques.** — Dès la première représentation européenne que nous en avons, un ivoire sculpté du Xe siècle, le luth présente les caractéristiques qui lui sont propres. Sa *caisse* de résonance est alors presque demi-sphérique mais, à partir du XVe siècle, elle commence à s'allonger et, finalement, on lui donnera une forme de demi-poire. Elle se compose d'une *coque* formée d'une série de

côtes de bois ou d'ivoire, refermée par une partie plate : la *table d'harmonie* ; celle-ci est percée d'une ouïe circulaire ornée d'une *rosace* sculptée qui permet aux sons de ressortir à l'air libre après s'être



(Extrait de
Instruments anciens
A. Leduc, Paris, 1968)

amplifiés à l'intérieur de la caisse de résonance. La partie inférieure de la table porte une réglette de bois perforée pour permettre le passage des cordes : le *cordier*, qui fait également, du fait de sa légère élévation, office de *chevalet*.

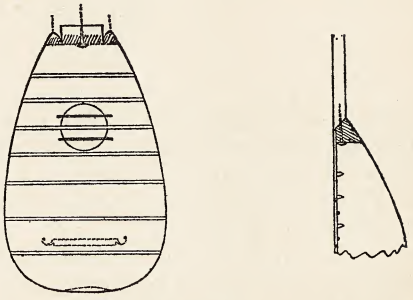
Le manche du luth est court, large et relativement peu épais. Une *touche* de bois dur, ébène en général, recouvre la face sur laquelle viennent s'appliquer les doigts de l'instrumentiste. Des bracelets faits d'une double corde de boyau entourent le

manche, régulièrement disposés. Ce sont les *frettes* qui délimitent les cases sur lesquelles il faut presser les cordes. Un *sillet* d'ivoire remplace la première frette, à la jonction du manche et du *cheviller*.

Le *cheviller* du luth est particulièrement caractéristique. Les raisons de sa position rejetée vers l'arrière restent encore controversées. Il semble bien, toutefois, que celle-ci réponde à une double préoccupation : résister à la forte tension des cordes et assurer le bon équilibre de l'instrument en position de jeu.

3. **La facture.** — A l'inverse de la plupart des instruments, le luth se construit sans l'aide d'un *moule*, et tout l'art du facteur consiste à calculer la dimension des *côtes* dont l'assemblage formera le fond de la caisse de résonance. Celles-ci sont ensuite découpées puis courbées sous l'action de la chaleur afin d'obtenir le galbe voulu ; une étroite bande de toile ou de parchemin enduite de colle servira à leur assemblage. Une languette de bois placée à la base de l'instrument et un bandeau extérieur renforcent le montage, le rendant moins vulnérable.

La coque ainsi préparée, le luthier procède à la construction de la *table d'harmonie*. Comme toutes les tables, celle-ci se fait



en bois de résineux : pin, sapin, épicéa, etc. Etant donné la difficulté de trouver une plaque de bois régulière d'une largeur suffisante, on utilise souvent une plaque de demi-grandeur,

refendue dans le sens de l'épaisseur, les deux parties étant réunies par un collage renforcé par de minces tasseaux de bois. Le luthier peut alors procéder au découpage de la table, en fonction de la courbe déterminée par la coque. Il fixe ensuite l'emplacement de la rosace qui sera finement sculptée, puis se livre à un dernier affinement ; l'épaisseur de la table ne sera plus que de 1,5 à 2 mm ; c'est assez dire sa fragilité ! Pour y remédier, un *barrage* constitué par de fines lattes de bois vient la renforcer. Les luths anciens ont de quatre à huit barres transversales collées sur la face intérieure de la table, au-dessus et au-dessous de la rosace, de part et d'autre du cordier.

Le manche, réalisé dans le même bois que le fond, est alors taillé. Un fort tasseau de bois (fixé par un clou jadis forgé à la main) s'adapte à sa partie inférieure. C'est lui qui viendra s'emboîter dans la coque, assurant la jonction des deux parties de l'instrument. La partie supérieure du manche reçoit ensuite le cheviller, fixé par un simple collage. La touche est finalement plaquée sur la face où s'appliqueront les doigts de l'interprète.

Les diverses parties du luth étant terminées, le luthier procède à leur assemblage. Le tasseau du manche est introduit dans la coque et collé ; la table d'harmonie vient refermer la caisse de résonance. Afin d'augmenter sa surface de collage, une *contre-éclisse* (faite d'une fine latte de bois crantée) est appliquée sur la lisière des côtes. Le cordier est enfin collé sur la table. Il ne reste plus qu'à recouvrir l'instrument d'une couche de vernis protecteur (à l'exception de la touche) et à nouer les frettes de boyau autour du manche.

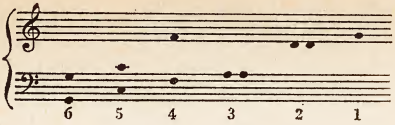
Le luth se trouve alors prêt à recevoir ses cordes.

4. Le montage du luth et son accord. — Le luth se monte de cordes de boyau. Au XVI^e^ siècle, celles-ci sont faites indifféremment de boyaux *d'agneau, de mouton, ou d'autres animaux* ; toutefois, précise Rabelais, les plus réputées viennent *de Munichan ou d'Aquilie.* De nos jours, les luthistes préfèrent le nylon, et on ne peut leur en vouloir... Les cordes de boyau présentent, en effet, maint désavantage. Elles sont fragiles et se rompent si facilement qu'on a pu dire, avec quelque exagération sans doute, « qu'il en coûte aussi cher d'entretenir un luth en cordes qu'un cheval à l'écurie ». D'autre

part, sensibles à la moindre variation de température et d'humidité, elles se désaccordent sans cesse. Un auteur du XVIIIe siècle remarque, non sans ironie, qu'un luthiste octogénaire a bien passé soixante ans de sa vie à s'accorder ; « et ce qui est pire », constate-t-il, « c'est que sur cent joueurs, il est difficile d'en rencontrer deux capables de le faire convenablement »...

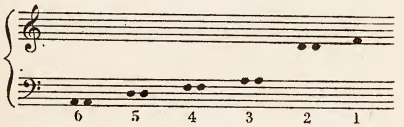
Des recettes pour conserver l'instrument en état de jeu circulent, dont certaines sont parfois inattendues ; l'une d'elles conseille de le placer, pendant le jour, « dans un lit qui soit en constant usage, entre les couvertures »... Seulement, ajoute son auteur, « il ne faut pas être assez étourdi pour se jeter sur son lit pendant que le luth s'y trouve », car il en a vu de fort bons « abîmés par un tel coup » !

Il pourrait sembler que des difficultés aussi considérables aient incité les luthistes à réduire le nombre des cordes de leur instrument... Il n'en est rien, et toute l'histoire du luth est jalonnée d'adjonctions effectuées en vue de répondre aux exigences sans cesse renouvelées des interprètes. Lors de son introduction en Europe, le luth n'a que quatre cordes simples. Très rapidement, on prend l'habitude de le monter de cordes doubles à l'exception de la plus aiguë, celle qui sert à faire entendre la ligne de chant, appelée pour cette raison *la chanterelle*. En dépit de ses possibilités déjà importantes, ce luth à quatre rangs — ou « chœurs » — de cordes ne pourra satisfaire longtemps les interprètes. Au cours du XIVe siècle, ceux-ci ajoutent un cinquième chœur au grave, puis, à la fin du XVe, un sixième. Nous sommes dès lors en présence de l'instrument classique. Monté de six rangs de cordes (les cinq graves doubles, la chanterelle simple), il s'accorde sur le modèle suivant :



Bien que reconnu comme le plus parfait des instruments, le luth à six chœurs ne restera en usage que jusque vers 1560. Un septième rang de cordes lui est alors ajouté au grave, puis un huitième une dizaine d'années plus tard, un neuvième avant la fin du siècle. Et les luthistes ne s'en tiendront pas là. Si l'on en croit l'un des plus célèbres théoriciens français du XVII^e^ siècle, le P. Marin Mersenne, certains joueurs tentent, vers 1630, de « mettre quinze ou vingt rangs de cordes sur le luth », mais, ajoute-t-il, « la table est si chargée, qu'elle est souvent contrainte de se rompre ». Il conseille donc, avec sagesse, de s'en tenir au nombre plus raisonnable de dix à douze rangs — soit un maximum de 23 cordes — ce qui est déjà considérable, eu égard à la fragilité de l'instrument.

A partir de ce moment, divers accords se substituent à l'ancien afin de simplifier le jeu des luthistes. L'accord *nouveau* ou *extraordinaire*, cité par Mersenne *(sol, do, fa, la, do, mi)*, sert de base à de nombreuses variantes, mais un accord type, plus simple, s'impose finalement :



Tel quel, ou légèrement modifié, il restera en usage jusqu'au déclin du luth en Europe.

5. **La « famille » des luths.** — C'est volontairement que nous avons parlé d'un *modèle d'accord* pour le luth classique. En effet, à l'inverse de l'usage actuel, les instruments ne sont pas alors standardisés et, dès la fin du XVI^e siècle, il existe quatre tailles principales de luths :

Le *luth soprano*, ou *dessus de luth*, dont la caisse n'est guère plus volumineuse que celle d'une mandoline (31 à 32,5 cm de longueur de corps) accordé : *ré, sol, do, mi, la, ré.*

Le *luth alto* (46 cm environ de longueur de corps) ; accordé : *la, ré, sol, si, mi, la.*

Le *luth ténor* (50 cm de longueur de corps) accordé : *sol, do, fa, la, ré, sol.*

Le *luth basse* (64 à 69 cm de longueur de corps), accordé une octave au-dessous du soprano : *ré, sol, do, mi, la, ré.*

Bien que déjà parfaitement équilibrée, cette famille des luths continuera à s'agrandir. En 1618, le célèbre théoricien allemand Michael Praëtorius signale, dans son *Syntagma Musicum*, l'existence de sept types différents, allant du *petit dessus de luth* au *grand luth basse.*

De tous ces instruments, le plus employé est, sans conteste, le ténor. Après lui vient l'alto qui peut également servir pour l'interprétation de la majeure partie du répertoire. En revanche, le dessus n'apparaît guère que dans des ensembles — et souvent joué au plectre. Quant à la basse et surtout la grande basse, elles sont si volumineuses et si peu maniables, qu'on leur préférera rapidement des instruments mieux adaptés, les *archiluths*, sur lesquels nous aurons à revenir.

6. **Les facteurs.** — Nous ne possédons que des témoignages épars de la facture ancienne des luths. Il ne nous en est parvenu aucun du Moyen Age, quelques-uns seulement de la Renaissance, et il

faut attendre le XVII^e^ siècle pour qu'un nombre plus important soit conservé.

L'Italie, terre d'élection de la lutherie, occupe une place de choix dans cette fabrication. Elle est représentée par de très grands noms, Laux Maler († 1528) de Bologne, les Sellas (Giorgio et Matteo), fixés à Venise au début du XVII^e^ siècle, les Tieffenbrucker, d'origine allemande qui exercent l'un à Padoue (Vendelin, † ca. 1615), l'autre à Venise (Magnus, † ca. 1625).

En Allemagne, Nüremberg semble avoir été un centre important de facture. C'est là que réside Hans Frey († 1523), beau-frère du célèbre Albrecht Dürer. Plus tard, nous trouvons Laux Bosch, installé vers 1550 à Schöngau. Aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, Joachim Tielke (1641-1719) de Hambourg, puis Sébastien Schelle (ca. 1680-1745) produiront encore des instruments réputés.

En France, le premier nom important que nous rencontrons est celui d'un facteur allemand fixé à Lyon vers 1553 : Gaspard Tieffenbrucker. Mieux connu sous le nom francisé de Duiffoprucgar, il construit des instruments à archet ainsi que des luths et guitares dont la diffusion dépasse largement le cadre régional. De 1600 à 1650, la production parisienne est également prospère. Parmi les luthiers dont les noms nous sont parvenus, figurent Pierre Aubry, Edmond Hotman, Jean Desmoulin, Jacques Dumesnil...

Dans la seconde moitié du siècle, la facture de luths devient moins florissante. L'instrument n'a plus la faveur dont il jouissait auparavant. Il est paradoxal de penser, ainsi que le remarque François Lesure, qu'à « l'époque de la maturité de Denis Gaultier et de Charles Mouton, le luth est déjà un instrument démodé ».

7. **Le jeu.** — Pendant tout le Moyen Age, les cordes du luth sont pincées à l'aide d'un *plectre*. Au cours du XV^e^ siècle, les luthistes tendent à abandonner cette technique qui réduit par trop les possibilités de leur instrument et en viennent à pincer les cordes directement avec les doigts de la main droite. L'avantage d'une telle pratique, c'est de leur permettre, à un moment où la polyphonie est en plein essor, de faire entendre la progression de plusieurs lignes mélodiques simultanées. Tout naturellement, le nouveau jeu procède d'abord de celui du plectre puis, à compter des années 1550, la technique *classique* s'établit. Le pouce est réservé de préférence aux cordes graves, mais il peut aussi servir, en alternance avec les autres doigts, pour l'exécution de passages mélodiques. Seul, le petit doigt reste immobile, posé sur la table, à droite et un peu au-dessus du chevalet. Le jeu de la main gauche, en revanche, n'évolue guère. Le pouce, posé sous le manche de l'instrument, le soutient ; les quatre autres doigts viennent s'appliquer sur les cordes, perpendiculairement au plan du manche, pour les bloquer afin d'en raccourcir la longueur vibrante.

Il n'est pas douteux que, par le grand nombre de cordes qu'il utilise, le luth soit d'un maniement délicat. Et pourtant, l'ambition de tous les interprètes est de parvenir à la plus haute virtuosité. Peu y parviennent, aussi professeurs et compositeurs s'indignent-ils contre ceux qui « grattent... vite et vite, comme un chat courant sur une gouttière, tantôt juste, tantôt faux... grimaçant, geignant, soupirant, peinant, suant et soufflant comme des rosses poussives » (Thomas Robinson, 1603).

8. **Les luthistes.** — Par la difficulté de son jeu, son coût élevé et l'entretien qu'il nécessite, le luth

n'est pas un instrument accessible à tous. Peu utilisé dans les milieux modestes, il devient en revanche dans toute l'Europe (à l'exception de l'Espagne), le favori des princes, de la haute bourgeoisie, de l'élite artistique et intellectuelle.

Le pape Léon X (Jean de Médicis) prêche lui-même d'exemple et l'apprécie à tel point qu'un ambassadeur peut dire de lui : « non val niente, si no di sonar liuto » ; Luther le pratique également dans sa jeunesse. Les rois et reines s'enorgueillissent d'être de bons luthistes : Henri VIII, Marie Tudor et Elisabeth Ire en Angleterre, Marguerite de Navarre, puis le jeune Louis XIII et Anne d'Autriche, en France.

Grâce au raffinement de sa sonorité qui s'allie admirablement à la déclamation des vers et à l'assimilation qui en est faite avec la lyre des Anciens, le luth devient également l'instrument élu des poètes. Après Dante, Pétrarque et Boccace, Mellin de Saint-Gelais, Jodelle, Baïf, Saint-Amand le chantent dans leurs vers. Ronsard, qui aime à en jouer, le cite à maintes reprises, l'associant à sa création poétique :

> « Viens à moy, mon Luth, que j'accorde
> Une ode pour la fredonner
> Dessus la parlante corde... »

Au XVIIe siècle, tandis que la vogue de l'instrument décline en Italie, la plupart des pays d'Europe continuent à le pratiquer avec ferveur. En France, princesses et précieuses — telles Mme de Rambouillet et Mlle de Scudéry — s'y adonnent. A leur instigation, les jeunes gentilshommes le pratiquent afin d'obtenir plus aisément l'accès des salons.

A côté de ces amateurs — dont il est permis de se demander quel était leur talent — brillent nombre de professionnels, véritables virtuoses, que

les cours princières s'arrachent à prix d'or. De certains, le nom reste seul connu, tels ce Piero Bono de Ferrare (1417-1497), luthiste du roi de Hongrie Mathias Corvin, ou ce Giovan Maria Alemano (XVI^e siècle), favori du pape Léon X, mais la plupart d'entre eux sont en même temps des compositeurs réputés. La première génération comprend surtout des Italiens : Francesco da Milano (1493-1553), surnommé « il divino » par ses contemporains ; Albert de Rippe (1480-1551), Mantouan attaché à la cour de François I^er et d'Henri II, qui donna le « plaisir de son industrie à un pape, un empereur et à un roi d'Angleterre » ; Domenico Bianchini (?) dit « el Rossetto » à cause de ses cheveux roux. A la même époque, l'Allemagne s'honore de Hans Judenkünig († 1626), Hans Neusiedler (ca. 1508-1565), Sébastien Ochsenkhun (1521-1574). En Pologne, Valentin Bakfark (1507-1576) fait figure de virtuose international. L'Angleterre, bien que plus tardive, connaît, elle aussi, de grands luthistes, le plus célèbre d'entre eux étant John Dowland (1562-1626), dont la réputation dépasse de beaucoup le cadre insulaire.

En France, la puissante personnalité d'Albert de Rippe éclipse tous ses contemporains et son élève Guillaume Morlaye (ca. 1515-?) sera loin d'atteindre à la même célébrité. Paradoxalement, c'est un éditeur de musique, l'associé de Robert Ballard, Adrian Le Roy, qui apparaît comme le meilleur luthiste dans la seconde moitié du siècle. Il faut cependant attendre les années 1600 pour que commence à briller la grande école de luth française. Nombre de virtuoses existent alors ; nous n'en retiendrons que les plus célèbres : Robert Ballard († 1640), Gabriel Bataille (1575-ca. 1630), Ennemond Gaultier (ca. 1575-1651) et son neveu Denis (ca. 1600-1672), René Mézangeau († ca. 1653),

« Monsieur Blancrocher », immortalisé par les *tombeaux* qu'écrivent J. J. Froberger et Louis Couperin en hommage à sa mémoire, Charles Mouton († 1699) enfin, le dernier grand luthiste français.

9. Le succès du luth. — La vogue sans borne dont jouit le luth à cette époque peut, sans aucun doute, surprendre aujourd'hui. Elle s'explique néanmoins par la convergence de facteurs divers, dont les plus déterminants sont non seulement d'ordre musical, mais aussi psychologiques et sociologiques.

Avant toute chose, le luth fait figure, pendant deux siècles au moins, d'instrument à *tout faire*. Plus aisé à transporter qu'une épinette ou un clavicorde, plus complet qu'une harpe ou un instrument à vent, il permet, à lui seul, de recréer la subtile polyphonie des chansons, des motets et même des messes, ou le style essentiellement rythmique des danses — c'est-à-dire l'ensemble des compositions musicales alors en honneur. Il représente également l'instrument idéal pour faire valoir la virtuosité et les luthistes ne s'en font pas faute. C'est enfin l'accompagnateur idéal, celui qui soutient la voix sans la contraindre, l'enroule de délicates broderies, qu'il s'agisse de traduire la rigueur d'un psaume ou les subtilités d'une plainte amoureuse.

Plus encore qu'à ce rôle matériel, le luth doit son immense succès à la beauté de sa sonorité. Voilée, intime, celle d'aucun autre instrument ne peut l'égaler. Il n'est que de consulter les textes de l'époque pour comprendre l'importance qu'on lui attache :

> « Quand le luth une fois a frappé notre ouïe,
> Jamais de ce plaisir elle n'est assouvie »

écrit du Verdier ; Saint-Amand, de son côté, évoque ses « tons délicats, lamentables et clairs [qui] s'en

vont à longs soupirs se perdre dans les airs »... De son côté, la belle Louise Labé avoue avec complaisance :

« Luth, compagnon de ma calamité,
De mes soupirs témoin irréprochable,
De mes ennuis contrôleur véritable,
Tu as souvent avec moi lamenté... »

Non content de jouer ce rôle passif de confident, le luth possède les vertus d'un philtre magique. Il est réputé pour éveiller les passions et le nombre de musiciens devenus luthistes afin de charmer l'objet de leur flamme ne se compte guère. Ne dit-on pas que Richelieu lui-même aurait appris à pincer ses cordes pour mieux séduire la reine Anne d'Autriche ?...

Au XVII^e siècle, les pouvoirs des luthistes paraissent sans limite. Pour s'en persuader, il n'est que de lire ce texte évoquant l'auditoire d'un chanteur au luth :

« Il n'a sitôt donné trois pinçades qu'il attire les yeux et les oreilles de tout le monde ; s'il veut faire mourir les cordes sous ses doigts, il transporte tous ces gens et les charme d'une gaie mélancolie... Vous diriez qu'ils sont tous privés de sentiment, hormis l'ouïe... ; mais si, changeant son jeu, il ressuscite ses cordes, aussitôt il remet en vie tous les assistants et *fait ce qu'il veut des hommes...* »

Par cette sorte d'envoûtement qu'il opère sur les auditeurs, le luth devient une réalité sensible, au rôle sociologique indéniable. Dans un ouvrage intitulé *Les plaisirs des dames*, l'auteur lui fait une large place, car « l'harmonie des luths est un écho de l'amour ». Mais, s'empresse-t-il d'ajouter, « est-ce la beauté de la musique que l'on goûte, ou celle des musiciennes ?... ». Comment, en effet, résister à de « jolies mains aux longs doigts d'ivoire... qui semblent, en même temps, mourir en chantant et donner la vie à un luth ».

Allant plus loin encore, quelques-uns prêtent à l'instrument un pouvoir moralisateur. Achille, dit-on, en jouait pour apprendre à être doux ! Touché par une femme, le luth possède une vertu apaisante et transforme les caractères aigris. Selon certains, même, « ses doux accords » peuvent, « au lieu de médecine, guérir et réparer les corps »...

Les moralisateurs tentent bien de s'indigner contre *ces ministres de volupté*, mais sans succès. L'église elle-même n'échappe pas à un tel engouement. Des charges de *Maître de luth pour les enfants* sont créées dans les maîtrises, en particulier celles de Notre-Dame de Paris et de la Chapelle royale.

De leur côté, les compositeurs — souvent d'excellents luthistes eux-mêmes — vont se montrer particulièrement habiles à saisir le goût de leurs contemporains. Au XVI^e^ siècle, ils adaptent à leur instrument les œuvres les plus connues du répertoire vocal et instrumental, écrivent des fantaisies, préludes ou *ricercari* bien propres à satisfaire les virtuoses. A l'aube du XVII^e^ siècle, un changement du goût se fait sentir, influencé par les grands courants esthétiques qui se font jour, et dont le plus puissant est, sans conteste, la préciosité. On abandonne les transcriptions pour la création d'œuvres originales : airs élégiaques accompagnés et pièces de musique pure. Parallèlement, entre les doigts des luthistes, les techniques d'écriture musicale se transforment ; le contrepoint renaissant cède la place à des hardiesses harmoniques insoupçonnées, fondées sur le jeu d'accords brisés ou sous-entendus, coupés de grands arpèges et de longues envolées lyriques. En ce temps où le raffinement est porté à son degré suprême, nous assistons, grâce aux luthistes, à une sorte de pré-romantisme musical, qui fait « écho à la poésie de Tristan L'Hermite et de Théophile, à la peinture

de Georges de La Tour et des frères Le Nain » (Roland-Manuel).

Cette fièvre que tous ne peuvent satisfaire faute de moyens financiers... ou musicaux, va s'étendre à tous les instruments présentant des caractères voisins. Le premier à en profiter sera, tout naturellement, la guitare ; sa sonorité voilée se rapproche sensiblement de celle du luth et son jeu plus facile attirera maint amateur. De son côté, la vihuela utilisée en Espagne n'est, à vrai dire, qu'un luth de forme particulière. A l'extrême limite, le cistre, modeste instrument tombé dans l'oubli, donnera aux joueurs dépourvus de technique musicale l'illusion d'être, eux aussi, de grands virtuoses. Les uns et les autres seront aidés dans leurs ambitions par la grande habileté des éditeurs de musique qui leur proposeront un répertoire calqué sur celui des luthistes, mais transcrit en fonction des possibilités techniques propres à chacun d'eux...

II. — La littérature de luth

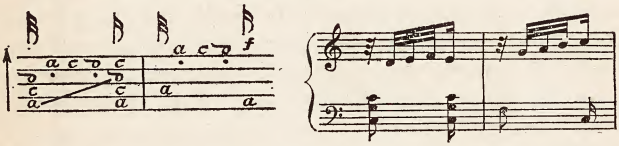
Il n'est pas douteux que, dès le Moyen Age, les luthistes aient aimé à faire résonner leur instrument. Poètes, peintres et sculpteurs nous en apportent de nombreux témoignages. Grâce à eux, nous voyons le luth intervenir, tantôt pour accompagner un chanteur, tantôt associé à un instrument mélodique (flûte à bec, harpe, vièle, tympanon), ou enfin intégré dans un ensemble. Nous n'avons conservé aucune trace de ce répertoire ; tout laisse croire d'ailleurs, qu'il n'était pas noté, mais improvisé.

La première musique pour luth qui nous soit parvenue remonte au début du XVI^e siècle. Parmi les premiers recueils se trouve un manuscrit d'origine italienne qui a dû être établi par un chanteur. A côté

de pièces pour l'instrument seul, il contient, en effet, un vaste répertoire de chansons accompagnées. Ce livre, comme tous les ouvrages pour luth qui verront ensuite le jour, n'est pas noté selon le procédé que nous connaissons, avec des notes sur une portée (cette notation est réservée aux chanteurs), mais en *tablature*.

1. **La notation pour luth. Les tablatures.** — Selon un usage qui restera en vigueur jusqu'au premier tiers du XVIII^e^ siècle, la musique pour tous les instruments à cordes pincées, luth, guitare, cistre, mandore, etc., est notée en *tablature*. Il s'agit d'une notation très particulière qui renvoie directement l'interprète à son instrument, sans opération intellectuelle intermédiaire. Ici, pas de notes sur une portée qu'il faut ensuite émettre en choisissant judicieusement la corde à pincer et la place sur la touche où il convient de la bloquer. La tablature indique l'une et l'autre. Pour y parvenir, des lignes horizontales représentent les cordes de l'instrument. Il y a, en principe, autant de lignes que de rangs de cordes. Sur ces lignes, des chiffres ou des lettres indiquent la case où l'interprète doit presser la corde concernée sur la touche, afin de produire la hauteur de son désirée. Des signes rythmiques (noires, croches, etc.) indiquent la durée des sons au-dessus desquels ils sont placés.

Tous les pays d'Europe adoptent le système des tablatures ; chacun crée néanmoins son propre système. L'Italie utilise des chiffres (le 0 correspond à la corde à vide) et la corde la plus aiguë, la chanterelle, se trouve représentée par la ligne la plus basse. La tablature française, dont l'usage se répand rapidement en Flandres et en Angleterre, utilise des lettres — le *a* correspondant à la corde à vide. La chanterelle est représentée, cette fois, par la ligne supérieure :



2. **Les avantages des tablatures.** — Il n'est pas douteux qu'en dépit des difficultés qu'elles apportent aujourd'hui, les tablatures présentent des avantages certains pour les instrumen-

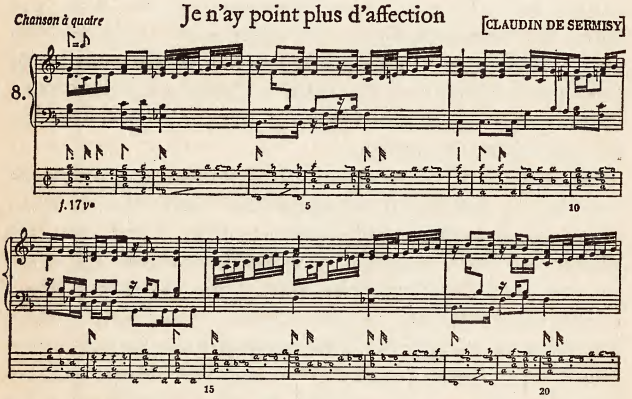
tistes. Avec elles, leur jeu se trouve très simplifié. En outre, les lignes mélodiques se repèrent aisément, ce qui est essentiel pour les transcriptions d'œuvres polyphoniques. Les recueils, enfin, sont utilisables pour tous les instruments d'une même famille, quelle que soit leur tessiture. Qu'il s'agisse d'un luth alto, ténor ou basse, les pièces notées restent directement jouables ; elles sont seulement transposées en fonction de la hauteur d'accord de l'instrument.

3. **Le répertoire. Caractères généraux.** — A l'aube du XVI^e siècle, lorsque les premiers recueils pour luth voient le jour, le répertoire mis à la disposition des interprètes est essentiellement vocal. Il comprend des chansons profanes, des messes et des motets auxquels s'ajouteront bientôt des psaumes. S'il existe une musique instrumentale, elle est surtout *fonctionnelle*, puisque destinée à la danse. Cette double antériorité de la chanson et de la danse va marquer profondément la constitution du premier répertoire, non seulement pour le luth, mais encore pour tous les autres instruments.

En raison de sa grande diffusion et des possibilités qu'il offre, le luth joue un rôle de tout premier plan dans l'élaboration du répertoire instrumental. Nous avons vu que le nombre de ses cordes et le jeu aux doigts permettent aux interprètes de faire entendre la savante imbrication d'une polyphonie. Les compositeurs vont utiliser largement cette possibilité, et les transcriptions de chansons écrites à quatre ou cinq parties vocales, selon la mode du temps, forment une partie importante du répertoire. Deux types de transcriptions se présentent : tantôt toutes les voix sont *réduites*, comme l'on dit alors, pour le luth seul — et nous avons une version purement instrumentale de la chanson — tantôt, au contraire, le compositeur conserve une partie vocale qu'il confie à un chanteur, les autres étant jouées sur l'instrument. Dans l'un et l'autre cas,

l'art du transcripteur consiste à tenter de recréer une écriture aussi proche que possible de l'original, même si, pour des nécessités de jeu, certaines parties doivent être supprimées.

En dépit de cette volonté de fidélité envers le modèle, des contraintes d'ordre technique vont obliger les musiciens à établir leurs transcriptions en fonction de l'instrument lui-même. Les cordes pincées du luth ne peuvent tenir les notes de valeur longue, aussi est-il nécessaire de les *monnayer*, c'est-à-dire de les remplacer par leur équivalent en valeurs brèves. Cette obligation va permettre d'introduire, dans les transcriptions, des lignes mélodiques originales, savamment ornées. D'autre part, les sauts de grands intervalles sonnent mal ; les musiciens en profiteront pour les combler par des mouvements mélodiques. Les interprètes, de leur côté, n'hésiteront pas à ajouter des ornements improvisés, tout comme le font les chan-



(A. Le Roy, *Premier livre... de luth*, 1551, Paris, C.N.R.S., 1960.)

teurs. Ces adjonctions vont finalement retirer à la chanson son aspect vocal initial et lui donner un caractère typiquement instrumental.

Les danses appartiennent, elles aussi, au répertoire courant de l'époque. Au XVI^e siècle, ce sont des pavanes, gaillardes, branles, allemandes, passamezzi, originellement destinés à un quatuor instrumental : flûtes à bec, chalemies, etc.

Le transcripteur cherche, une fois encore, à respecter son modèle, mais il ne résiste pas au plaisir de l'orner et le fait avec un tel mépris de la contrainte rythmique que les danses pour luth, en dépit de leur titre, perdent tout caractère chorégraphique. Le fait est encore plus frappant dans les *doubles* qui succèdent généralement à chacune d'elles. La pièce initiale n'y est plus considérée que comme un schéma propre à susciter la création du compositeur et la virtuosité de l'interprète. Nous sommes alors en présence de véritables œuvres de musique pure, les premières de notre répertoire. Dans celles-ci, plus encore peut-être que dans les transcriptions de chansons, se manifeste un style propre au luth, distinct à la fois de l'écriture pour clavier et de celle — bien que plus proche — pour les autres instruments à cordes pincées : la guitare ou le cistre.

Malgré ces emprunts multiples à la pratique vocale, les traditions propres aux danseurs demeurent extrêmement puissantes ; c'est ainsi que les pièces de luth restent groupées comme l'étaient les danses à l'époque, par deux, trois, et même plus, construites sur un même thème, dans une même tonalité, et, ce qui est d'une très grande importance, vives et lentes alternées : pavane majestueuse, *saltarello* (notre *sauterelle*, danse animée) et *piva* (encore plus rapide) en Italie ; pavane et gaillarde,

au XVI^e siècle, puis allemande, courante et sarabande au XVII^e siècle, en France. De tels impératifs, nés du besoin des instrumentistes et des danseurs, vont s'imposer au point de donner naissance à une forme musicale : *la suite*. C'est assez dire l'importance de simples pratiques fonctionnelles sur la constitution d'une des formes les plus fécondes du répertoire de musique pure.

Mais, ne l'oublions pas, le luth est difficile à manier, long à accorder, et les interprètes doivent vérifier sa justesse avant de l'utiliser. Les auteurs prennent donc l'habitude d'ouvrir les recueils par des pièces libres écrites spécialement pour permettre aux luthistes de *tâter* les cordes de leur instrument. C'est l'origine du *tastar de corde* que l'on trouve chez Joan Ambrosio Dalza (1508), ainsi que de nombreux *ricercari* (recherches) *préludes* et *fantaisies* qui constituent les premières compositions originales de ce répertoire.

4. **Les œuvres.** — Il est intéressant de noter que les caractéristiques du répertoire de luth sont internationales et que l'économie des recueils (au XVI^e siècle notamment) varie peu. Tous contiennent des œuvres libres, des chansons puis des airs, des danses et, éventuellement, des transcriptions de pièces religieuses. Ce qui apparaît néanmoins évident, c'est la volonté des compositeurs de satisfaire le goût de leur clientèle. A côté du répertoire traditionnel, au succès éprouvé, ils se hâtent d'introduire des œuvres à la mode. Il est clair que nous trouvons dans la composition des recueils un reflet exact du goût musical au moment où ils sont publiés. Une connaissance exhaustive de tout ce répertoire serait donc du plus profond intérêt, mais son accès difficile explique que de graves lacunes subsistent encore.

A) *En Italie.* — C'est en Italie que les premières publications pour luth voient le jour. En quatre ans, de 1507 à 1511, six recueils sortent des presses du grand éditeur vénitien, Ottavio dei Petrucci. Le premier et le second (1507), dus à Francesco Spinacino, contiennent des *ricercari* et des transcriptions de chansons, françaises pour la plupart. Le quatrième livre, de Joan Ambrosio Dalza (1508), propose des *tastar de corde* dont nous avons parlé, des *ricercari* et des danses. Les deux derniers, enfin, de Francesco Bossinensis (1509 et 1511) sont pour « chanter et sonner sur le luth ». Ils contiennent des chansons populaires italiennes (les *frottole*) accompagnées, et quelques *ricercari.*

Dans les vingt-cinq années qui suivent, la production subit un net recul ; un seul recueil nous est parvenu, c'est un manuscrit composé, vers 1520, par Vicenzo Capirola (1474-1547). Orné de peintures par un disciple du maître, il doit certainement à cette pieuse attention d'avoir été préservé de l'oubli. Sa connaissance est pourtant capitale, car il relie l'art des premiers compositeurs à celui de la génération suivante. A côté de *ricercari* et de danses figurent, en effet, des chansons françaises et des *frottole* italiennes ainsi que des transcriptions de pièces religieuses : motets et fragments de messes, de Josquin en particulier.

De 1536 aux années 1550, l'Ecole italienne brille de nouveau d'un éclat exceptionnel grâce à la présence de très grands luthistes, également compositeurs. Ce sont, en particulier, Francesco da Milano (1497-ca. 1543), Marco dell' Aquila et Pietro Paolo Borrono. Outre des pièces contenues dans des recueils collectifs, le premier publie à Venise (entre 1536 et 1548) plusieurs livres de luth ; ils contiennent des transcriptions de chansons dont les modèles sont empruntés à Certon, Sermisy et surtout Josquin des Prés, quelques madrigaux, des motets, des *ricercari*, *fantaisies* et même une *tochata*, qui, par leur richesse d'invention classent Francesco da Milano parmi les maîtres de son temps. C'est également à cette époque que paraissent les madrigaux de Verdelot, transcrits par Willaert pour chant accompagné de luth (1536).

La rivalité des deux grands éditeurs vénitiens, Antonio Gardane et Girolamo Scotto va de nouveau se traduire par une production intensive. C'est ainsi qu'en quatre ans, le chiffre incroyable de vingt-deux livres de luth voit le jour. De 1546 à 1549, Scotto publie dix volumes ; quant à Gardane, il en édite huit en 1546 et deux l'année suivante, auxquels il faut ajouter un volume *hors collection* paru chez Scotto et une tablature milanaise.

Les auteurs de ces recueils sont Antonio Rotta († 1548), Melchiore de Barberiis (ca. 1500-ca. 1549), Pietro Paolo Borrono, Francesco Vindella, Julio Abondante, Giovanni Maria da Crema. Ils proposent, cette fois encore, des transcriptions d'œuvres religieuses et profanes, des danses, des fantaisies, des *ricercari* et des madrigaux entièrement réduits pour luth.

Une période terne se manifeste ensuite, marquée seulement par le recueil de pièces à un et deux luths (1559) du Flamand Jean Matelart, les trois livres de danses du luthiste aveugle Giacomo Gorzanis (1561, 1563, 1564), une tablature de Marc-Antonio Becchi (1568), un recueil de Giulio Cesare Barbetta (1569) et le célèbre *Fronimo* (1568) de Vicenzo Galilei. Le père de l'astronome y réunit des transcriptions de chansons et de madrigaux italiens, des *ricercari*, des fantaisies et quelques pièces dont il est l'auteur.

Dans les dernières années du siècle, trois grands recueils sont encore imprimés : deux de Terzi (1593 et 1599) et un de Simone Molinaro (1599). Dans son premier livre, Terzi propose, à côté des transcriptions habituelles, des pièces à jouer *In Concerti a duoi Liutti.*

Les interprètes restent néanmoins fidèles aux ouvrages parus une cinquantaine d'années plus tôt. Les nombreuses rééditions dont ils font l'objet en apportent le témoignage. A partir de cette période, d'ailleurs, la vogue du luth décroît en Italie et les musiciens se tournent vers des instruments de la même famille aux ressources plus étendues : les archiluths.

B) *En Allemagne.* — Dans ce pays, l'orgue occupe déjà une place importante lorsque le luth commence sa brillante carrière. Luthistes et organistes seront donc amenés à parler le même langage. Il est intéressant de remarquer que c'est un organiste, Arnold Schlick qui publie ici les premières transcriptions pour luth à la suite de pièces d'orgue, dans un recueil intitulé : *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein* (1512). En maîtres scrupuleux, les compositeurs allemands introduisent dans la plupart des recueils des conseils de jeu destinés aux amateurs. Cette préoccupation se manifeste dans les deux livres de Hans Judenkünig (ca. 1510 et 1523) ; Hans Gerle (ca. 1500-1570), dans son célèbre traité *Musica-Teutsch* (1532), poursuit un propos identique. La quatrième partie de l'ouvrage, consacrée au luth, contient une brève méthode suivie de chansons allemandes, d'airs spirituels et de deux pièces libres intitulées *Priambel.* Il en va de même pour ses livres suivants — ceux-là entièrement destinés au luth : *Tabulatur auf die Lauten* (1533) et *Ein newes sehr Künstlichs Lautenbuch* (1552). Les recueils du luthiste Hans Neusiedler (1500-1563) : *Ein*

Newgeordnet Künstlich Lautenbuch (1536), *Ein Newes Lautenbüchlein* (1540) et *Ein New künstlich Lautten Buch* (1544) contiennent, eux aussi, un nombre important de chansons françaises et allemandes, ainsi que quelques danses.

Après ces compositeurs traditionalistes, tournés vers les maîtres du passé, Sébastien Ochsenkhun (ca. 1521-1574) manifeste des préoccupations plus modernes, qui reflètent celles de la musique allemande vers le milieu du siècle. Certes, son *Tabulaturbuch* (1558) propose encore des motets de Josquin, mais il s'achève sur des chansons d'Arcadelt et de Créquillon.

Des quatre livres de Matthaus Waissel, les deux premiers (1573 et 1591) reviendront à un répertoire plus archaïque ; le troisième (1592) propose, en revanche, des chansons napolitaines parues l'année précédente, et le dernier (1592) des danses pour deux luths.

A compter des années 1600, l'influence italienne marque de son empreinte les recueils de Johann Rude : *Flores musicae* (1600) ainsi que l'*Hortus musicalis* (1615) du Strasbourgeois Elias Mertel. L'influence française se manifeste, en revanche, sur le *Testudo gallo-germanica* (1615) de G. Leopold Fuhrmann, ainsi que sur l'œuvre de Esayas Russner, le meilleur luthiste allemand de la seconde moitié du siècle. Celui-ci laisse deux recueils : *Deliciae testudinis* (1667) et *Neuen Lautenfrüchte* qui contiennent des *suites*, où les danses sont groupées selon l'usage propre à l'école française : allemande, courante, sarabande et gigue.

Parmi les compositeurs de cette époque, il faut encore retenir Jacob Bittner, Jacob Kremberg et F. Ignaz Hinterleitner, dont les *Lauthen Concert* (1699), pour violon, luth et basse, proposent des suites introduites par une *ouverture à la française*.

Tandis qu'au XVIII^e^ siècle le luth décline dans la majeure partie de l'Europe, il reste encore pratiqué en Allemagne. Il est le plus souvent introduit dans des ensembles, mais quelques musiciens le traitent encore en soliste, tel ce Léopold Weiss, auteur de suites pour luth seul, qui pourrait bien avoir incité Jean-Sébastien Bach (1685-1750) à se souvenir de cet instrument.

Le cantor de Leipzig laisse deux œuvres spécialement composées pour luth : une *Suite en mi mineur* (BWV 996) écrite à Cœthen vers 1722 et un *Prélude en ut mineur* (BWV 999) qui date sensiblement de la même époque. Il transcrit, en outre, la *Suite en sol mineur* (BWV 995) primitivement destinée au violoncelle et une *Fugue en sol mineur* (BWV 1000) empruntée à la première sonate pour violon. Deux autres pièces, enfin, sont de destination douteuse : la *Partita en ut mineur* (BWV 997) et le *Prélude, fugue et allegro en mi bémol majeur* (BWV 998).

Après cette époque, l'instrument ne sollicite plus guère les compositeurs. L'école allemande du luth s'achève avec Christian Gottlieb Scheidler, mort en 1815. C'est assez dire qu'elle survit de plus d'une siècle à l'ensemble de l'Europe.

C) *En Pologne.* — L'école polonaise de luth n'est connue pratiquement que par un seul nom, celui de Valentin Bacfark (1507-1576), dont l'œuvre apparaît comme l'une des plus remarquables du XVI^e siècle. Elle est pourtant loin de nous être parvenue dans son intégralité, le compositeur ayant pris soin de détruire tous ses manuscrits avant sa mort... Trois recueils ont été heureusement publiés de son vivant, l'un à Lyon (1553), un autre à Paris (1564) et le dernier à Cracovie (1565). Ils contiennent des fantaisies, des chansons françaises et polonaises, des pièces religieuses, où se révèle la puissante personnalité du compositeur.

D) *En Angleterre.* — Bien que le luth soit pratiqué dans ce pays aussi tôt que dans le reste de l'Europe, l'école anglaise ne prend toute son ampleur qu'à la fin du XVI^e siècle et brillera entre 1590 et 1620. Son premier grand nom est celui de John Dowland (1563-ca. 1625), l'un des plus célèbres luthistes du temps. Nous en avons conservé plusieurs livres dont : *The First...*, *Second...*, *Third...*, *Booke of songs* (1597, 1600, 1603) et *A Pilgrimes Solace...* (1612), auxquels s'ajoutent des danses et des chansons publiées dans des recueils collectifs ou restées manuscrites. La puissante personnalité du musicien s'affirme tant dans ses pièces purement instrumentales que dans ses airs, qui représentent « un des plus admirables sommets du chant au luth » (Lionel de La Laurencie).

Parmi les contemporains de Dowland, nombre de compositeurs écrivent pour l'instrument, tels Philipp Rosseter (ca. 1575-1623), Thomas Morley (1557-1603), Francis Cutting, Daniel Batchelor, Pilkington... L'air au luth — cet instrument étant souvent doublé par la basse de viole — reste en usage grâce à Thomas Campion (1567-1620), John Cooper (dit Coperario, ca. 1580-1650).

Après Thomas Ford (ca. 1580-1648), Robert Dowland — le fils de John — (ca. 1588-1641) et Walter Porter, la grande école de luth anglaise arrive à son terme ; l'instrument ne tente plus guère les virtuoses mais reste jusqu'à la fin du siècle, pratiqué par des amateurs. C'est à ceux-ci que s'adresse l'important traité de Thomas Mace, le *Musik's Monument* (1676), dont la seconde partie, *The Lute made Easie* présente un réel intérêt tant pour la connaissance de l'instrument et de sa pédagogie que pour les pièces musicales (préludes, fantaisies et danses) qui y figurent.

E) *Dans les Flandres.* — De par leur situation géographique, les Flandres sont tout naturellement destinées à subir l'influence des pays qui les entourent. La France et l'Italie exerceront néanmoins une véritable hégémonie sur la constitution de leur répertoire.

Dans les provinces flamandes, le luth jouit d'une grande diffusion dès la fin du XV^e siècle, mais il faut attendre 1545 pour qu'un premier recueil soit publié à son intention. Ce sont des *Chansons réduites en tablature...* imprimées par un éditeur installé à Louvain, Pierre Phalèse. Un second livre paraîtra l'année suivante (1546). L'un et l'autre comprennent des œuvres déjà publiées à Paris par Pierre Attaingnant et à Venise par Antonio Gardane. Ils marquent le point de départ d'une importante série de publications destinées au luth. Pour celles-ci, comme pour la plupart des ouvrages sortis de ses presses, la firme Pierre Phalèse, puis Phalèse-Bellère pratique une curieuse politique. Soucieuse d'attirer la clientèle par des chansons et danses adoptées par le public, elle *empruntera* aux éditeurs — français et italiens en particulier — les pièces à succès de leur répertoire et les reproduit sans y changer le moindre signe. Dès 1546, le *Carminum pro Testudine* propose des fantaisies et des danses de Francesco da Milano et de Pietro Paolo Borrono, publiées l'année même par Gardane. Viennent ensuite les deux livres de l'*Hortus Musarum* (1552-1553), le premier pour un et deux luths, le second pour chant accompagné. Avec le premier livre du *Theatrum Musicum* (1563), le répertoire s'agrandit. Outre les pièces habituelles, il contient, en effet, des madrigaux italiens. Le second livre (*Luculentum Theatrum Musicum*, 1568) commence à faire place aux chansons de Lassus ; le troisième (1571), apporte enfin le juste reflet du succès auquel atteint le compositeur puisqu'une soixantaine de chansons et de madrigaux le représentent.

Avec les deux livres du luthiste Emmanuel Adriansen, c'est une vaste anthologie qui est offerte aux interprètes. Le *Pratum Musicum* (1584) contient à la fois des pièces pour luth seul, des chansons, des madrigaux dont certains sont transcrits pour trois luths et même une chanson flamande pour quatre luths. Le second livre, intitulé *Novum Pratum Musicum* (1592), propose, en outre, des danses ainsi que des pièces profanes et religieuses accompagnées.

Le XVII^e siècle ne connaîtra pas une production aussi importante. Trois livres de Joachim Van den Hove († ca. 1570) paraissent au début du siècle. Viennent ensuite le recueil de *Niderlandsche Gedenck-clanck* (1626) d'Adrien Valerius

(ca. 1575-1625) et le *Luytboeck* de Johan Thysius (1621-1653), qui contient un important répertoire de chansons et de danses venus de l'Europe tout entière.

Dès cette époque, le théorbe commence à concurrencer le luth. La plupart des interprètes, tel le célèbre Constantin Huygens (1596-1667), pratiquent encore l'un et l'autre, mais le succès du second va en s'affirmant et le répertoire évolue dans le sens de l'accompagnement. Si le grand virtuose, Jacques-Alexandre de Saint-Luc (1663-?), luthiste de la Chambre de Louis XIV, écrit encore quelques pièces pour luth seul, la plupart de ses compositions sont pour violon, luth et basse. C'est assez dire que l'instrument a ici, comme dans la majeure partie de l'Europe, perdu le prestige dont il jouissait depuis deux siècles.

F) *En France.* — C'est avec un certain retard sur l'Italie que les premiers recueils de luth voient le jour en France. Il faut, en effet, attendre 1529 pour que paraisse à Paris, chez Pierre Attaingnant, une *Tres breve et familiere introduction pour... apprendre par soy mesmes a jouer... du Lutz...*, suivie de préludes et de chansons. Certaines sont transcrites pour l'instrument seul, d'autres — et ce sont les plus nombreuses — pour chant accompagné. L'année suivante (1530) paraît un recueil entièrement consacré aux danses comme l'indique son titre : *Dix-huit basses dances garnies de Recoupes et Tordions avec dix-neuf Branles..., quinze Gaillardes, et neuf Pavennes...*

Après ces deux publications s'établit un silence de vingt ans, rompu seulement par les éditions de Jacques Moderne à Lyon. C'est à partir des années 1550 que s'ouvre, en France, la grande période du luth. Tout comme en Italie, une production importante voit le jour, suscitée par la rivalité de deux nouveaux éditeurs parisiens : la firme Le Roy-Ballard et l'association Granjon-Fezandat. Entre 1551 et 1571, neuf livres de luth au moins et une instruction pour cet instrument sont publiés par les premiers tandis que, de 1552 à 1558, dix livres sortent des presses de Granjon-Fezandat, puis de Fezandat seul ; soit un total de vingt volumes en vingt ans.

Chez Le Roy-Ballard, c'est le directeur artistique de la firme, Adrian Le Roy, qui établit la plupart des recueils de luth et le premier ouvrage à sortir des presses des célèbres éditeurs (1551), est un *Premier livre de tabulature de luth*, transcrit par ses soins. Il contient, selon l'usage, des fantaisies, des chansons et des danses, ainsi que trois motets. L'année suivante (1552) paraît le *Tiers livre* qui comprend exclusivement des psaumes, vraisemblablement composés par Adrian Le Roy lui-même. Le *Sixiesme livre* (1559) contient de

nouveau des chansons profanes qui appartiennent au répertoire le plus en vogue à l'époque. Les deux recueils suivants, *Octante trois psaumes de David, de Claude Goudimel* (1562) et une *Instruction d'asseoir toute musique facilement en tabulature de luth* (1567), ne nous étant pas parvenus, il faut attendre 1571 et le *Livre d'airs de cour* pour chant et luth du même compositeur pour avoir une nouvelle preuve de son talent ; c'est en outre le dernier recueil pour luth édité en France au XVI^e^ siècle.

Parallèlement à ces publications, paraissent chez les mêmes éditeurs trois livres du célèbre Albert de Rippe : le *Quart livre* (1553) qui contient des fantaisies, des chansons et des danses, le *Tiers Livre* (1562) consacré uniquement aux chansons, et un *Cinquiesme... livre* (1562), mi-religieux, mi-profane, qui allie motets et fantaisies. Il faut enfin noter le *Premier livre de luth* du Polonais Valentin Bacfark (1564).

De son côté, la firme Fezandat fait appel, pour ses publications en tablature, à Guillaume Morlaye. Celui-ci, maître de luth et de viole — ce qui ne l'empêche pas de se livrer à la traite des noirs ! — publie ses propres œuvres dans trois recueils intitulés : *Premier, Second et Troisième livre de tabulature de Leut* (1552-1558-1558) qui contiennent des fantaisies, des chansons et des danses. Il transcrit également pour chant et luth treize psaumes de Pierre Certon, et les publie dans un *Premier livre...*, paru en 1554. Mais c'est surtout comme éditeur des œuvres de son maître Albert de Rippe que Guillaume Morlaye reste connu. En 1552, il obtient un privilège pour faire imprimer toutes celles dont il a *recouvré* les copies. Six livres voient ainsi le jour, entre 1552 et 1558. L'auteur y pratique un élargissement constant du répertoire, faisant toutefois la plus large part aux fantaisies, pièces particulièrement remarquables du compositeur.

Après une période moins brillante qui s'étend sur les vingt-cinq dernières années du siècle, bien compréhensible si l'on considère les troubles qui sévissent alors en France, le luth retrouve tout son prestige. Il va même connaître, pendant toute la première moitié du XVII^e^ siècle, une faveur telle qu'il surpasse de loin tous les autres instruments.

Dès 1600, Antoine Francisque (ca. 1570-1605), *maître joueur de luth*, publie à Paris *Le Trésor d'Orphée*. Ce recueil ne contient pas moins de soixante et onze pièces, presque uniquement des danses : branles, courantes, pavanes, voltes, présentées par séries groupant des pièces de même nature.

Trois ans plus tard, Jean-Baptiste Besard (ca. 1565-ca. 1625) fait paraître à Cologne une vaste anthologie, intitulée *Thesau-*

rus Harmonicus, qui comprend dix livres, groupant plus de quatre cents pièces ; trente-huit sont du compositeur lui-même, les autres empruntées aux musiciens les plus célèbres : V. Galilei, A. Ferrabosco, V. Bacfark, John Dowland, Edinthon, P. Guédron et surtout Lorenzini dont Besard a été l'élève.

Au moment même où se constituent les deux grandes anthologies dont nous venons de parler, et qui sont essentiellement tournées vers le passé, la musique de luth commence à revêtir de nouveaux aspects. L'instrument est appelé à participer à la représentation des ballets de cour ; il y intervient tantôt en groupe pour interpréter des *entrées* et des danses, tantôt seul pour soutenir un chanteur ou concerter avec lui. Il en résulte deux conceptions très différentes du répertoire qui lui est destiné. Certains compositeurs se tournent vers le chant accompagné, écrivant des *récits* et surtout des *Airs de cour*, les autres se consacrent à la musique purement instrumentale : pièces libres (fantaisies et préludes) et danses.

Ainsi que le remarque André Verchaly, l'historien de l'air de cour, la plupart des compositeurs qui pratiquent cette forme occupent une fonction officielle dans la famille royale ou auprès de quelque grand seigneur. Ce sont, en particulier, Gabriel Bataille (ca. 1574-1630), Pierre Guédon (?-ca. 1620), Antoine Boesset (ca. 1586-1643). Leurs œuvres sont contenues dans des recueils d'*Airs de différents auteurs* édités à Paris par les soins de Pierre Ballard. Plus d'un millier d'airs au luth voient ainsi le jour entre 1603 et 1643.

Pendant une vingtaine d'années encore, cette forme conservera la faveur des interprètes, puis elle entrera dans son déclin.

Les compositeurs de musique pure laissent eux aussi un important répertoire. Robert Ballard († 1673), fils du grand éditeur et sans doute élève d'Adrian Le Roy, publie deux recueils. Son *Premier livre* (1611) contient des entrées, des ballets et des danses. Le *Second livre* (1614) propose un répertoire identique et des préludes, allemandes, gaillardes, etc.

De René Mézangeau (ca. 1638) nous n'avons conservé que des pièces éparses. Selon certains, il serait le maître d'un des plus célèbres luthistes parisiens de ce temps : Ennemond Gaultier (ca. 1585-1651), dit « Gaultier le vieux », dont la plupart des compositions restent dispersées dans des manuscrits : danses encore groupées par espèces : allemandes, courantes, chaconnes pour luth seul ainsi que quelques pièces pour deux luths. Son cousin Denis Gaultier (ca. 1603-1672), dit « le jeune », jouit lui aussi d'une grande renommée. Il publie, en 1669, des *Pièces de luth sur trois différents modes nouveaux* qui sont en majeure partie des danses, *groupées*

en quatre suites ; chacune se compose d'un prélude, auquel succèdent pavanes, courantes, gigues, sarabandes, *écrites dans une tonalité unique*. C'est la première fois que l'on trouve en France, des *suites* présentant de telles caractéristiques. De Denis Gaultier, nous conservons encore un précieux manuscrit : *La Rhétorique des Dieux* (1652) et diverses pièces contenues dans un *Livre de tablature* (1672).

Par leur enseignement et leur personnalité, les Gaultier exercent une profonde influence sur nombre de luthistes : les du But, du Fault (?), Jacques Gallot († ca. 1685), Charles Mouton (1626-ca. 1699). Ce dernier laisse deux livres de *Pièces de luth* (ca. 1699) qui contiennent neuf suites, groupant de quatre à neuf pièces introduites par un prélude. Avec lui s'achève la grande série des compositions françaises pour luth.

5. Le renouveau du luth. — Après avoir connu une éclipse de deux siècles, à l'exception du monde arabe et de certains pays d'Europe orientale qui continuent à l'utiliser, le luth recommence à susciter l'attention des interprètes. Les meilleurs guitaristes, attirés par l'importance et la valeur du répertoire qui lui est propre, se mettent à l'étude de l'instrument. Des luths anciens sont restaurés, des copies construites par de nombreux facteurs. Ce renouveau du luth est favorisé par la publication en notation moderne des œuvres des XVI^e^ et XVII^e^ siècles difficilement accessibles en tablature. Un important mouvement se dessine actuellement et, si le nombre des grands virtuoses, tel Julian Bream, reste encore minime, il n'en demeure pas moins que le luth a désormais retrouvé la place de choix qui lui était due dans le concert des instruments anciens.

III. — Les archiluths et les instruments dérivés du luth

A partir du moment où ils pratiquent le chant accompagné, les luthistes éprouvent le besoin d'avoir, sur leur instrument, des cordes qui descen-

dent dans le grave autant — et si possible plus encore — que les voix. Une telle exigence va poser, dans le dernier tiers du XVI^e siècle, un problème aux facteurs. Diverses solutions sont proposées, donnant naissance à des luths amplifiés, des *archiluths*, qui selon leur forme et leurs caractéristiques portent le nom de *luth théorbé*, *théorbe et chitarrone*.

1. **Les archiluths.** — A) *Caractéristiques générales.* — Pour présenter les avantages de jeu d'un luth ordinaire, ces instruments conservent le plus souvent le montage traditionnel (six rangs de cordes) auquel s'ajoute un nombre variable de cordes graves. Celles-ci ne passent pas sur la touche et sont dites *hors manche*. Il n'est plus alors possible d'en raccourcir la longueur vibrante en les bloquant avec les doigts ; elles ne peuvent sonner qu'en leur entier, *à vide*. L'interprète les accordera sur une gamme descendante à partir de la corde la plus grave du luth ordinaire ou en fonction de la pièce à exécuter.

B) *Le luth théorbé* — La première réalisation des facteurs est naturellement la plus simple : un second cheviller, en forme d'arche, surmonte celui du luth traditionnel, du côté des graves. Quatre ou cinq cordes viennent s'y accrocher, mais leur longueur ne dépasse que de quelques centimètres celle des aiguës. Le gain n'est guère appréciable, mais suffit néanmoins pour l'accompagnement d'un chanteur.

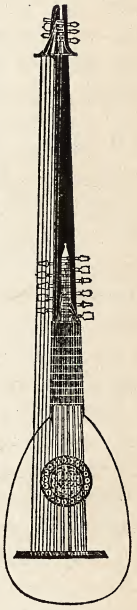
C) *Le théorbe.* — Le *théorbe* apparaît en Italie dans le dernier tiers du XVI^e siècle. Les uns pensent que son inventeur serait un célèbre joueur de luth au service des Médicis à Florence, Antonio Nardi, dit « Il Bardella » ; pour d'autres, ce serait un certain Tiorba, d'où le nom de l'instrument.

Le *théorbe de Padoue*, c'est ainsi que le désigne Praetorius, a une caisse de résonance semblable

à celle d'un petit luth ténor et deux chevillers. Le premier est pratiqué directement dans le manche lui-même, évidé et perforé pour permettre le passage des cordes et des chevilles. Ce manche se poursuit ensuite sur une longueur de 20 à 40 centimètres pour se terminer par un second cheviller, en forme de crosse, légèrement déporté sur le côté, auquel s'accrochent les cordes graves. Au début du XVII^e siècle,

Théorbe

(M. PRAETORIUS, *Syntagma Musicum*, Wolfenbüttel, 1618.)



Chitarrone

(Extrait de *Instruments anciens*, A. Leduc, Paris, 1968.)

le théorbe est ainsi monté de 14 à 16 cordes, dont 6 ou 8 hors manche. Les facteurs le réalisent dans deux tailles différentes, la plus petite portant le nom de *tiorbino*.

Le théorbe grave sert le plus souvent pour ac-

compagner la voix ; il existe néanmoins un répertoire pour théorbe soliste.

D) *Le chitarrone.* — Le *chitarrone*, ou *théorbe romain*, selon Praetorius, voit le jour en Italie vers 1570. C'est un instrument de même type que le théorbe, mais au manche si démesurément allongé qu'il peut atteindre 2 mètres de hauteur. Il porte deux, et même parfois trois chevillers successifs.

Tout comme le théorbe, le chitarrone sert à l'accompagnement. La puissance sonore de ses cordes graves lui permet, en outre, de remplacer le clavecin pour la réalisation des parties de basse continue. Son emploi, tout comme celui du théorbe, ne dépassera guère le milieu du XVIII^e siècle.

2. **Les instruments dérivés du luth.** A) *Le liuto soprano.* — Alors que les facteurs des XVI^e et XVII^e siècles cherchent à accroître l'étendue du luth adns le grave, ceux du XVIII^e construisent un instrument de la même famille, mais très aigu : le *liuto soprano.* C'est un luth en réduction, dont la caisse ne mesure guère plus de 25 centimètres de longueur. Monté de cinq ou six rangs de cordes doubles, il s'accorde sur le modèle du luth soprano *(sol, do, fa, la, ré, sol)*, mais une octave plus haut. C'est pour cet instrument que Vivaldi écrit deux sonates pour violon, luth et basse continue, ainsi que deux concertos.

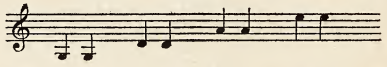
B) *La mandore.* — Probablement descendante du *rebab* arabe, la mandore a la forme d'un petit luth, mais un cheviller souvent en forme de crochet ; elle ne se monte que de quatre cordes doubles ce qui simplifie considérablement son jeu. Elle connaît une grande diffusion aux XVI^e et XVII^e siècles.

C) *La mandoline.* — Descendante du luth, ou plutôt de la mandore comme son nom l'indique, la mandoline apparaît peut-être à la fin de la Re-

naissance, mais plus probablement au début du XVII^e siècle. Très rapidement il en existe plusieurs types, dont les principaux sont la *mandoline milanaise* et la *mandoline napolitaine*.

La mandoline milanaise, sans doute la plus ancienne, se rattache directement à la mandore. Elle a une caisse de résonance élégamment bombée, un cheviller en forme de crochet et, ce qui est essentiel, un cordier fixé sur la table d'harmonie. Six cordes — tout d'abord doubles, puis simples à partir du XVIII^e siècle — viennent s'y accrocher. Elles sont le plus souvent de boyau et, dans ce cas, l'instrument se joue directement avec les doigts.

La mandoline napolitaine, de beaucoup la plus répandue, n'appartient que de loin à la famille des luths. Elle s'en distingue par une caisse beaucoup plus voûtée, des cordes métalliques qui s'accrochent à la lisière inférieure de la table et sont soulevées par un chevalet, une tête plate comme celle d'une guitare. Cette sorte de mandoline porte quatre rangs de cordes doubles, accordées comme celles du violon :



Elle se joue avec un plectre ; c'est, au XVIII^e siècle, un bec de plume, une fine baguette de bois, voire un morceau d'écorce d'arbre. Aujourd'hui, les joueurs utilisent une lamelle d'écaille.

Sous ses diverses formes, la mandoline est tout d'abord employée en Italie. Vivaldi n'hésite pas à lui destiner deux de ses concertos. Elle passe ensuite en France (vers 1760), puis en Allemagne. Sans doute doit-elle à ses origines napolitaines d'être l'instrument favori des donneurs de sérénades... Après Grétry et Païsiello, Mozart l'introduit à cette fin dans son *Don Juan* (1787). Moins employée à l'époque romantique, elle retrouve une certaine faveur à la fin du XIX^e siècle et reste encore pratiquée de nos jours.

Chapitre III

LA GUITARE

Au contraire de ce que l'on penserait volontiers aujourd'hui, la guitare n'est pas un instrument d'invention récente. Si l'on en croit l'étymologie de son nom, elle descendrait même de la cithare de l'Antiquité. Dans quel pays a-t-elle pris naissance ? Quelles sont les premières étapes de son évolution ? Toutes ces questions restent encore sans réponse.

A côté de ce roi des instruments qu'a longtemps été le luth, la guitare occupe une place effacée, certes, mais loin d'être négligeable. Elle ne cesse de se manifester dans les milieux épris de sonorités délicates, de musique d'intimité ; son succès s'affirme au cours de certaines périodes — celles d'instabilité en particulier — et, si elle rentre ensuite dans l'ombre, elle n'en brille pas moins avec autant d'éclat quelques dizaines d'années plus tard.

A quelque époque que l'on se place, c'est en effet une réalité musicale particulière que représente la guitare. Susceptible de satisfaire aux exigences des plus grands virtuoses, elle reste capable de résonner harmonieusement entre les mains d'interprètes moins expérimentés. Or, dans les siècles passés comme de nos jours, ceux-ci sont de loin les plus nombreux ! Il n'est que de contempler le magnifique portrait de *Mademoiselle de Beaujolais* conservé au Musée de Tours, les esquisses de Watteau, ou les

innombrables princesses du XVIIIe siècle qui se font représenter pinçant les cordes de leur guitare pour s'en convaincre...

I. — Historique

Tout comme pour le luth, il existe des types différents de guitares en usage dans le monde entier. En Europe, toutefois, nous désignons par ce nom un instrument à caisse de résonance de forme ovale, étranglée en son milieu et à fond plat. Cette caisse est munie d'un manche assez long terminé par une tête plate où viennent s'insérer les chevilles. Les cordes, généralement de boyau, s'accrochent comme celles du luth, à un cordier fixé sur la table d'harmonie.

Il faut attendre les Xe et XIe siècles pour posséder des documents qui permettent d'entrevoir ce qu'étaient les ancêtres de la guitare. C'est, tout naturellement, en Espagne que nous les trouvons.

Dans ce pays et dans le sud-ouest de la France, miniaturistes et sculpteurs représentent volontiers, à partir du Xe siècle, un instrument à caisse ovale, à fond bombé, au long manche, qui se rattache sans aucun doute au *nefer* des Egyptiens. A diverses reprises, les textes du XIIIe siècle le désigneront sous le nom de *guitare mauresque*. C'est assez dire ses origines ! Montée de cordes métalliques, celle-ci émet des sons perçants auxquels les Espagnols vont opposer la sonorité douce de la *guitare latine*, instrument à fond plat, à caisse ovale légèrement étranglée en son milieu, monté de cordes de boyau. Par toutes ces caractéristiques, cette dernière apparaît comme l'ancêtre le plus direct de notre guitare moderne.

Qu'elle soit latine ou mauresque, la guitare est alors très utilisée en Espagne ; elle figure dans de nombreuses miniatures, en particulier celles qui

ornent le précieux manuscrit des *Cantigas de Santa Maria* composés par le roi Alphonse X le Sage (milieu du XIII^e siècle).

A la même époque, en Europe occidentale, notamment en Angleterre et dans le nord de la France, il existe une guitare à fond plat qui semble être la seule en usage. La forme de sa caisse n'est toutefois pas encore fixée. L'Angleterre la construit tout d'abord avec de petites ailes près de l'attache du manche ; elle adopte ensuite la structure qui deviendra la plus courante : « en feuille de houx ». Sous cette forme, la guitare figure dans nombre de nos grandes cathédrales gothiques, placée entre les mains des anges musiciens... Au cours du XV^e siècle, la conception de la caisse devient plus « fonctionnelle ». La courbure et l'étranglement commencent à se dessiner ; l'instrument rejoint alors rapidement la guitare latine, en usage depuis deux siècles au moins chez les Espagnols...

Un dernier type apparaît finalement en Allemagne : c'est la *quinterne*, semblable à un luth de petite taille mais à cheviller en forme de crochet. Celle-ci restera longtemps en usage, puisqu'elle est encore représentée et décrite par les plus célèbres théoriciens allemands du XVI^e siècle, Sébastien Virdung (*Musica getutsch*, 1511) et Agricola (*Musica instrumentalis Deudsch*, 1545). Ce n'est qu'au début du XVII^e siècle que Praetorius représentera une *quinterne* à fond plat, semblable aux instruments employés dans le reste de l'Europe.

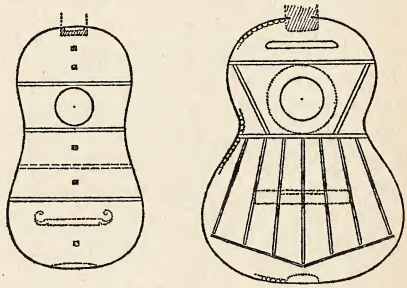
Sous quelque forme que ce soit, la guitare est très appréciée dès le Moyen Age. Jongleurs et ménestrels l'utilisent pour accompagner le chant et soutenir des danseurs ; sa pratique est également recommandée aux jeunes filles, car, dit-on, « elle élève les cœurs ». Le roi Charles V lui-même ne

dédaigne pas sa sonorité et possède « une guitare à teste d'agnelot d'ivoire, garnie d'argent ». L'instrument participe alors essentiellement aux joies profanes, mais il est également admis dans les cérémonies religieuses. En Flandres et en Allemagne il n'est pas rare, aux XIVe et XVe siècles, de voir le saint sacrement porté au travers des villes au son des violes, des guitares, des psaltérions...

II. — La facture

Au contraire du luth, la guitare à fond plat se construit à l'aide d'un moule. Il en existe deux types différents. L'un représente la caisse de l'instrument. C'est autour de lui que s'assemblent les différentes pièces. L'autre, au contraire, est en creux et la fabrication s'opère à l'intérieur.

La construction d'une guitare, bien que délicate, ne pose pas les mêmes problèmes que celle d'un luth. Le facteur procède tout d'abord à la préparation du fond et de la table qui sont faits, le plus souvent, de deux parties accolées. Il les découpe ensuite en se basant sur la forme du moule, puis passe à l'ouverture de l'ouïe circulaire et à la pose de la marqueterie qui l'entoure. Cette délicate opération achevée, il affine



la table pour lui donner l'épaisseur voulue (de l'ordre de 2 mm) et pose le barrage. Il s'agit, cette fois encore, de fines lattes de bois fixées par collage. Leur nombre et leur disposition ne répondent pas à des règles strictes, mais restent au

goût du constructeur. Les guitares, dites *vieux Paris* (XVII^e^ et XVIII^e^ siècles), en ont généralement quatre ; depuis le XIX^e^ siècle et Antonio de Torres, la pratique du barrage *en éventail* en nécessite un nombre supérieur.

Le fond est également renforcé par un barrage (quatre lattes de bois dans les guitares anciennes, trois dans la guitare classique moderne).

Le facteur passe ensuite à la fabrication de la paroi latérale qui réunit le fond et la table : l'*éclisse*. Deux bandes identiques (représentant chacune un côté de l'instrument) sont découpées dans le même bois que le fond. Elles sont ensuite cintrées pour obtenir le galbe nécessaire. Il s'agit, là encore, d'une opération délicate qui se fait après avoir porté le bois à une température suffisante pour éviter qu'il se rompe.

Le manche est enfin taillé ; sa partie inférieure se termine par un *talon* auquel s'adaptera la caisse ; sa partie supérieure reçoit la tête qui fait office de cheviller.

L'assemblage de ces diverses pièces peut alors être effectué selon deux techniques différentes :

Dans la *construction espagnole*, le manche est directement collé à la table ; on ajuste ensuite les éclisses qui viennent s'insérer dans un trait de scie pratiqué dans le talon ; elles sont enfin collées à la table. Après collage d'un tasseau pour assurer la jonction des deux éclisses à la base de l'instrument, le fond vient refermer la caisse de résonance. Une contre-éclisse renforce, cette fois, le montage.

La touche est alors emboîtée, collée sur le manche, puis le facteur procède à la pose du sillet et des frettes. Il est inutile de dire que l'opération doit être effectuée avec le plus grand soin, car c'est d'elle que dépend la justesse de l'instrument.

Construction espagnole

Construction à la française

La *construction à la française* s'opère d'une manière sensiblement différente : ce n'est qu'après finition de la caisse que le facteur procède à la pose du manche. A cette fin, les éclisses, du côté du manche, sont collées sur un tasseau ; on y découpe une mortaise dans laquelle vient s'insérer le talon du manche.

Que l'on ait procédé de l'une ou l'autre façon, le chevalet est enfin collé sur la table d'harmonie. Il ne reste plus qu'à vernir l'instrument et à le munir de ses cordes.

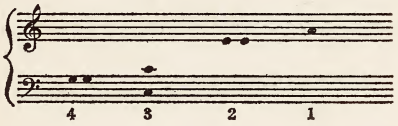
III. — La guitare au XVI^e siècle

Bien qu'elle soit d'un emploi courant pendant tout le Moyen Age, la guitare ne semble pas occuper une place de premier plan dans la vie musicale. Puis, subitement, vers 1540, elle suscite en France un véritable engouement. A ce moment, écrit un auteur du temps, « tout nostre monde s'est mis à guyterner... en manière que trouverez aujourd'hui plus de Guiterneurs en France qu'en Espagne ». Cette mode se diffuse ensuite dans la majeure partie de l'Europe ; paradoxalement, l'Espagne y échappe, la guitare étant alors considérée comme un instrument propre aux divertissements populaires.

(M. MERSENNE
Harmonie Universelle
1636)

1. **Caractéristiques.** — Nous n'avons conservé aucune guitare de cette époque, mais il est possible de connaître l'instrument grâce aux gravures pla-

cées en tête des livres de musique publiés à son intention. La guitare à fond plat semble alors la plus utilisée. Sa caisse, de forme presque moderne, est toutefois peu volumineuse et son manche relativement court. Muni de huit frettes, il se termine soit par un cheviller en forme de crosse orné d'une tête sculptée, soit par une tête plate ; dans l'un et l'autre cas, les chevilles s'y enfoncent directement. Cette guitare est montée de quatre rangs de cordes de boyau ; les trois graves utilisent des cordes doubles, la chanterelle reste simple. Elle s'accorde, en général, sur le modèle suivant :



Le jeu au plectre, qui était fréquent au Moyen Age, est alors abandonné et les cordes pincées directement avec les doigts.

2. **Les guitaristes.** — D'un jeu moins difficile que celui du luth en raison de son petit nombre de cordes, la guitare va être l'instrument favori d'amateurs déjà en possession d'une certaine technique musicale.

« Sitôt levé, ma guitare je touche », avoue Ronsard, et il lui dédie une ode publiée en 1550, époque où l'instrument est particulièrement en honneur :

« Ma guiterre, je te chante,
Par qui seule je déçoy,
Je déçoy, je romps, j'enchante,
Les amours que je reçoy... »

Bien des joueurs sont cependant moins illustres ! Au hasard des actes notariés, nous relevons un conseiller et secrétaire du roi, un sergent à verge du Châtelet,

un mercier, un menuisier, la femme d'un déchargeur de vin... (F. Lesure). C'est assez dire la diversité des milieux qui la pratiquent et l'étendue de sa diffusion.

De France, la mode de la guitare gagne les Flandres et l'Angleterre. Dans ce pays, l'enthousiasme est également subit. En 1545, l'instrument est encore considéré comme une nouveauté ; deux ans plus tard, à sa mort, Henri VIII ne laissera pas moins de vingt et une guitares parmi les instruments de sa collection...

3. **La littérature.** — C'est tout naturellement en Espagne, berceau de l'instrument, que sont imprimées les premières œuvres pour guitare ; mais il ne s'agit pas cette fois d'un recueil : ce sont simplement quatre fantaisies, une pavane et une gaillarde introduites par le compositeur Alonso Mudarra († 1580) dans son *Tres libros de musica... para vihuela* (Séville, 1546). Huit ans plus tard, d'autres pièces seront de nouveau présentes dans le *Libro sixto de musica para vihuela* (1554) de Miguel de Fuenllana († 1579). La contribution de l'Espagne à la littérature de son instrument traditionnel se limitera à ce modeste répertoire.

L'Italie ne sera guère plus généreuse ; le silence des compositeurs n'y est rompu que par quatre fantaisies pour *guitare à sept cordes* contenues dans l'*Intabolatura di lauto* de Melchioro de Barberis (Venise, 1549) et un recueil d'un certain Girolamo Giuliani (ca. 1580) aujourd'hui disparu.

L'Angleterre, entièrement tournée vers le répertoire français, ne destine à la guitare que quelques pièces restées manuscrites ; il en va de même pour l'Allemagne. C'est donc en France et dans les Flandres que la presque totalité des publications pour l'instrument verront le jour au XVI^e siècle.

4. **La notation.** — La musique de guitare, tout comme celle de luth, est notée en tablature. Le système employé est identique : des lettres ou des chiffres sont placés sur des lignes qui représentent les cordes de l'instrument. Au XVI^e siècle, les tablatures de guitare n'ont que quatre lignes horizontales ; au XVII^e, elles en auront cinq. Cette fois encore, l'Espagne et l'Italie représentent les cases sur la touche par des chiffres ; la France, les Flandres et l'Angleterre, par des lettres.

5. **Le répertoire. Caractères généraux.** — Le répertoire proposé aux guitaristes est très proche de celui des luthistes ; il comprend essentiellement des transcriptions de chansons — pour voix accompagnée ou purement instrumentales — et des danses. On y trouve aussi quelques fantaisies, mais en moins grand nombre ; de même les pièces religieuses (motets, psaumes et airs spirituels) sont moins représentées. Il n'est pas douteux que la guitare, au XVI^e siècle, fasse essentiellement figure d'instrument profane. Ronsard lui-même n'en fait pas mystère :

« Il est des dames pensives
L'instrument approprié :
Il est des dames lascives
Pour les amours dédié. »

Le style d'écriture se rapproche visiblement de celui du luth, mais avec une nette volonté de simplification. En effet, si les guitaristes aiment à faire résonner sous leurs doigts des pièces semblables à celles des luthistes, ils n'ont pas une technique de jeu aussi sûre... Dans les transcriptions de pièces vocales, la polyphonie se trouve souvent sacrifiée ; l'auteur se contente de reproduire la ligne mélodique à la partie supérieure, les autres voix étant réduites à un modeste contrepoint, voire des accords de soutien. Si cette simplification apparaît moins nettement dans les danses, les *doubles*

qui leur succèdent sont, en général, modestement ornés. A prendre connaissance du répertoire qui lui est destiné, la guitare apparaît comme un luth en réduction. Il ne faut d'ailleurs pas oublier qu'avec ses quatre rangs de cordes elle correspond à un luth classique simplement amputé de sa chanterelle et de son rang le plus grave...

6. **Les œuvres.** — A) *France.* — La rivalité des deux éditeurs parisiens Le Roy-Ballard et Fezandat suscite, cette fois encore, la publication d'un important répertoire. Entre 1551 et 1555, neuf livres de guitare au moins et une instruction sortent de leurs presses.

La firme Le Roy-Ballard, soucieuse de prévenir les goûts de sa clientèle, publie, aussitôt après son *Premier livre de luth* un *Premier livre de guiterre* (1551), également transcrit par les soins d'Adrian Le Roy. Il contient un répertoire très proche de celui qui vient d'être proposé aux luthistes. La même année 1551 paraît encore une *Briefve et facile instruction* destinée aux amateurs. Cet ouvrage a dû connaître un succès considérable, car il est reproduit dans une édition de Pierre Phalèse (Louvain-Anvers, 1570) et traduit en anglais pour être imprimé à Londres quatre ans plus tard (1574). Il ne nous est malheureusement pas parvenu. Le *Second livre...* dont seule une réédition de 1555 est connue, contient des chansons accompagnées, de P. Certon en particulier. Transcrites par A. Le Roy, elles sont le plus souvent transformées en danses et portent le titre de « chanson-branle gay » ou de « chanson paduane ». Le *Tiers livre* (1552) revient aux pièces de guitare seule et particulièrement aux danses. Le *Cinquiesme livre* propose de nouveau des chansons accompagnées, empruntées au répertoire alors le plus à la mode : trios d'Arcadelt, airs d'Adrian Le Roy lui-même. Pour le *Quart livre* c'est exceptionnellement un étranger, Grégoire Brayssing, qui réunit des fantaisies dont il est l'auteur, des psaumes et des chansons appartenant à un répertoire déjà ancien.

De leur côté, Granjon et Fezandat puis Fezandat seul, publient entre 1550 (ou plus probablement 1551) quatre livres de guitare. Trois d'entre eux sont transcrits par Guillaume Morlaye, l'autre par un *excellent joueur* — sinon compositeur! — Simon Gorlier. Le *Premier livre...* de Morlaye paraît peut-être dès 1550 (ce serait dans ce cas la première publication

française pour guitare), mais nous n'en avons conservé qu'une réédition (1552). Il contient, selon l'usage, des chansons et des danses précédées de deux fantaisies. Le *Second livre...* (1553) et le *Quatriesme* (1552) sont constitués de façon identique. Le répertoire vocal auquel puise Morlaye est plus archaïque que celui de Le Roy. Quant aux danses, les gaillardes prédominent ; il s'y joint des pavanes, branles et pièces caractéristiques comme le *Conteclare* venu d'Espagne ou le *Hornpipe* d'Angleterre.

B) *Flandres.* — Dans ce pays, les publications pour guitare sont plus tardives. En 1570, un important recueil intitulé *Selectissima in guiterna ludenda carmina*, sort des presses de Phalèse-Bellère. Tout comme pour le luth, le répertoire proposé reproduit purement et simplement les chansons et danses publiées à Paris par Le Roy-Ballard. Une centaine de pièces sont ainsi réunies, qui constituent une véritable anthologie de la musique française pour guitare au milieu du siècle. Cet ouvrage commence, en outre, par une méthode en langue latine destinée aux amateurs. Or, il est très probable qu'à l'imitation du répertoire, les paragraphes de cette méthode soient empruntés aux publications de Le Roy-Ballard et, en particulier, à la fameuse *Instruction* aujourd'hui disparue... Grâce à l'indélicatesse des plagiaires, c'est donc un document de premier ordre qui nous est parvenu, apportant des précisions sur la méthode de jeu, le montage et l'accord d'un instrument en usage à Paris vers 1550.

Dans les dernières années du XVI^e siècle, la guitare subit l'influence des transformations apportées au montage du luth. Son étendue s'accroît dans le grave avec l'adjonction d'un cinquième rang de cordes. L'invention en est attribuée à un poète, maître de littérature de Lope de Vega et ami de Cervantès, Vicente Espinel. Il ne faut toutefois pas oublier que, dès le milieu du siècle, Juan Bermudo signalait l'existence de guitares ainsi montées en Espagne... Quel que soit son inventeur, cette guitare va être employée dans toute l'Europe, y compris l'Espagne cette fois, et restera en usage jusqu'à l'extrême fin du XVIII^e siècle.

IV. — La guitare aux XVII^e et XVIII^e siècles

A l'inverse de son ancêtre, la guitare en usage aux XVII^e et XVIII^e siècles nous est familière. Nombre d'instruments de cette époque figurent, en effet, dans les musées et collections privées. Certains ont été remaniés ; d'autres, moins nombreux, nous sont parvenus dans leur état original.

1. **Caractéristiques.** — L'instrument a dès lors pratiquement acquis sa forme moderne : le cheviller

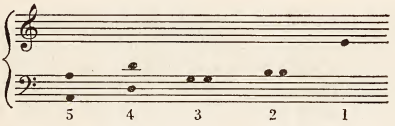
(M. MERSENNE
Harmonie Universelle
1636)

en forme de crochet a disparu au profit de la tête plate. La caisse de résonance reste toutefois moins volumineuse (1). Par sa facture, celle-ci atteint sou-

(1) Pour un instrument qui mesure, en moyenne, 94,5 cm de longueur, la caisse mesure : longueur, 44 cm ; largeur maximum : 25 cm ; hauteur d'éclisse : 9 cm ; longueur de la corde vibrante : 69,5 cm.

vent un haut degré de raffinement : inscrustations de nacre, d'ivoire, d'ébène, placage d'écaille, la décorent. La rosace, en outre, se fait en parchemin découpé, ce qui donne lieu à l'élaboration d'un véritable édifice architectural.

Ainsi que nous l'avons déjà noté, la guitare possède désormais cinq rangs de cordes. Tous peuvent être montés de cordes doubles, mais certains guitaristes laissent la chanterelle simple. L'instrument s'accorde sur ce modèle :



A côté de cette guitare à fond plat, nous trouvons de nouveau des instruments à fond légèrement bombé : la guitare dite *en bateau* ou *à la capucine*, qui ne diffère de la précédente que par cette particularité et, en Italie, la *chitarra battente* montée de cordes métalliques accrochées à la lisière inférieure de la caisse. Par ses caractéristiques, cette dernière pourrait bien être une descendante de la *guitare mauresque* utilisée au Moyen Age...

2. **Les facteurs.** — Comme au XVI^e^ siècle, les facteurs de luths construisent des guitares. En Italie, les Sellas produisent des instruments raffinés, où l'ivoire et l'ébène sont souvent associés. En France, Jacques Dumesnil dans la première moitié du siècle et les frères Voboam dans la seconde moitié, se spécialisent dans cette fabrication. Les derniers font des guitares d'une telle qualité que l'une d'elles prendra le chemin de la cour, destinée à Mlle de Nantes, fille de Louis XIV et de Mme de Montespan.

Au siècle suivant, Paris produira encore des instruments richement ornés, avec Claude Boivin (dont une guitare inscrustée de fleurs de lys a dû appartenir à l'une des filles de Louis XV), puis Benoît Fleury — plus connus l'un et l'autre comme facteurs de violons. A la veille de la Révolution, les ateliers lillois assureront eux aussi une production de qualité. Guillaume Leblond et Gérard Deleplanque notamment, apportent les derniers témoignages d'une facture qui ne tardera pas à disparaître.

3. **Le XVII^e siècle.** — A l'opposé du luth dont la pratique et la littérature évoluent sans solution de continuité au cours du XVII^e siècle, la guitare va susciter deux courants de caractère très différent. Ils occupent l'un la première moitié du siècle, l'autre la seconde, les années 1650 formant une charnière.

A) *La première moitié du XVII^e siècle.* — Dans son traité écrit vers 1640, le théoricien bordelais Pierre Trichet rapporte que « la guiterre... est... grandement usitée parmi les Espagnols » qui s'en servent « avec mille gestes et mouvements du corps autant crotesques et ridicules que leur jeu est bigearre et confus ». Et le digne théoricien de s'indigner à l'idée que l'on trouve « en France des courtisans et des dames qui se rendant singes des Espagnols taschent de les imiter... En quoi ils ressemblent à ceux-là qui, pouvant faire bonne chère en leur propre maison, aiment aller manger chés autrui du lard, des oignons et du pain bis ». On ne saurait être plus sévère !

La guitare a, alors, beaucoup perdu de son prestige. Elle n'est plus considérée que comme un instrument d'accompagnement propre « à chanter, jouer, danser, sauter, frapper des pieds » (Luis de Briceño, 1626). Si on l'introduit dans les *ballets* de cour tels *Les fées de la forêt de Saint-Germain* (1625) ou *La douairière de Billebahaut* (1626), c'est entre les mains de musiciens costumés en Espagnols, afin de mieux assurer la vraisemblance.

Une telle évolution est sans doute consécutive à l'emploi de la nouvelle technique que pratiquent les compositeurs. Aux subtilités de l'écriture polyphonique en usage au XVI^e siècle, ceux-ci préfèrent des séries d'accords battus *à l'espagnole*, en style *rasgueado*. Il ne peut plus, dès lors, être question de transcrire des chansons ; la guitare devient uniquement un instrument utilisable pour la danse et l'accompagnement des chanteurs.

Le répertoire. — Un grand nombre d'ouvrages pour *guitare à l'espagnole* voient le jour en Italie et en Espagne ; certains auteurs utilisent une notation par lettres, tels G. Montesardo (1606), G. B. Abatessa, P. Millioni. D'autres emploient des chiffres, comme Luis de Briceño dans sa *Método mui facilissimo...* publiée à Paris en 1626 ; celle-ci serait la première méthode donnant les principes de jeu du nouveau style, car il est peu vraisemblable que le traité de Juan Carlo Amat (ca. 1570 ?) *Guitarra espanola y vandola...* ait vu le jour en 1586 comme d'aucuns le pensent.

Après avoir suscité une littérature abondante, certes, mais de médiocre valeur, le style *rasgueado* tombe en désuétude. Il demeure toutefois traditionnellement pratiqué en Espagne et, dans son *Academia musical de los instrumentos* parue à Madrid cent ans plus tard (1752), Pablo Minguet reproduit encore presque textuellement la série d'accords employée en 1606 par Montesardo.

B) *La seconde moitié du XVII*e *siècle. Le renouveau de la guitare.* — Le milieu du XVIIe siècle marque le point de départ d'un second âge d'or de la guitare. En France, sous le règne de Louis XIV, l'instrument retrouve la faveur dont il jouissait au siècle précédent. Il en va de même pour la plupart des pays d'Europe.

L'exemple vient, cette fois encore, de la cour elle-même. Louis XIV se prend d'intérêt pour l'instrument et une charge de *Maître de guitare du Roy* est créée. Elle est occupée par Bernard Jourdan de La Salle († 1695), puis par son fils Louis. A quel degré de virtuosité était parvenu ce royal élève ? Nous ne le saurons jamais. Cependant, si l'on en croit Mme de Motteville, le souverain « adorait la musique, et donnait des concerts de guitare quasi tous les jours », ce qui lui vaudra la célèbre boutade de Voltaire, « on ne lui apprit qu'à danser et à jouer de la guitare ».

Les meilleurs virtuoses sont appelés à la cour : Henri Grenerin, Francisque Corbet, Jacques de Saint-Luc, Robert de Visée. Les princes et princesses de la famille royale sont initiés au jeu de

l'instrument. Le dauphin est confié aux soins de Robert de Visée. On ignore, certes, le nom du maître de Mlle de Nantes, mais la magnifique guitare qui a pu être conservée dit assez son intérêt pour l'instrument... La mort de Louis XIV ne change rien dans ce domaine ; en 1719, Robert de Visée succède à Louis-Anne Jourdan de La Salle comme Maître de guitare du Roy. Il transmettra la charge à son fils, François, l'année suivante.

a) *Le répertoire. Caractères généraux.* — Les recueils publiés sont tout naturellement l'œuvre des grands virtuoses ; dédiés aux rois ou à des princes de haut rang, ils indiquent dans quelle estime sont tenus leurs auteurs. Le répertoire ne se compose plus alors de transcriptions de chansons, la mode en étant passée, mais essentiellement des danses groupées ou non en suites introduites par un prélude. Les compositeurs y utilisent un langage mi-contrapuntique, mi-vertical, bien adapté aux ressources et à la sonorité de l'instrument. Par l'équilibre de leur écriture et la beauté des thèmes mélodiques choisis, nombre de pièces écrites à cette époque comptent parmi les sommets de la littérature de guitare.

b) *Les œuvres.* — L'un des premiers à se dégager du style *rasgueado* pour revenir à une écriture plus intéressante est l'Italien Francisque Corbett (Pavie, 1620 ; Paris, 1681). Grand voyageur (l'Italie, l'Espagne, l'Allemagne, l'Angleterre le retiennent successivement), c'est enfin à Paris qu'il se fixe. Il y jouit de l'admiration générale comme en témoigne son épitaphe, rédigée sans doute par l'un de ses élèves :

Ci-git l'Amphion de nos jours,
Francisque cet homme si rare
Qui fit parler à la guitare
Le vrai langage des amours.
Il gagna par son harmonie
Le cœur des princes et des rois
Et plusieurs ont cru qu'un génie
Prenait le soin de conduire ses doigts...

Les cinq livres de guitare que nous en avons conservés reflètent bien l'évolution de l'instrument au XVII^e^ siècle. Les premiers, publiés en Italie et à Bruxelles entre 1639 et 1648, sont écrits pour *Chitarra spagnuola*, donc en style *rasgueado*. Les deux derniers en revanche, édités à Paris, opèrent une fusion entre cette technique et une écriture mélodique plus traditionnelle. Intitulés *La guitarre royalle*, ils sont dédiés respectivement *au Roy de la Grande-Bretagne* et *au Roy de France*. Le premier (1671) contient douze suites introduites chacune par un *Prélude* ; le second (1673) est écrit, ainsi que le précise l'auteur, de « la manière qui plaît le mieux à Sa Majesté... la plus cromatique, la plus délicate, et la moins embarrassante ». Il s'ouvre par des pièces pour deux guitares en batterie suivies de danses pour guitare seule, non groupées en suites. Par leur conception d'écriture, et tout particulièrement les agrégations sonores directement issues du style *rasgueado*, ces recueils demeurent, de nos jours encore, d'une nouveauté et d'une hardiesse surprenantes.

Robert de Visée (ca 1658-1725), élève de Francisque Corbett, fait lui aussi figure de grand virtuose. Luthiste, guitariste, joueur de théorbe, il enseigne tout d'abord ces divers instruments à Paris avant d'être appelé à la cour. En 1709, il entre à la musique de la Chambre ; il est ensuite attaché, comme nous l'avons vu, à la personne du dauphin, puis du roi.

Remarquable compositeur, Robert de Visée laisse deux (ou peut-être trois) livres de guitare édités, un certain nombre de pièces manuscrites pour cet instrument ainsi que pour théorbe et pour luth (manuscrit Vaudry de Saizenay). Les deux livres de guitare qui nous sont parvenus apparaissent de conception très différente. Le premier, intitulé *Livre de Guittare dédié au Roy* (Paris, 1682), contient des pièces qui, selon l'auteur, « sont l'ouvrage de plusieurs années » : six suites comprenant de six à treize pièces : prélude, allemande, courante, sarabande, gigue, suivies de danses françaises diverses : chacone, gavotte, menuet, etc. Elles comptent parmi les chefs-d'œuvre de la littérature pour guitare. Le second livre (1686), également dédié *au Roy*, propose des danses « d'une bien plus facile exécution que les premières ». Elles sont groupées en trois suites, conçues sur le même plan que les précédentes, mais d'une valeur musicale moindre. Il n'est pas douteux que l'auteur ait voulu, ici, s'adresser aux amateurs rebutés par la réelle difficulté d'interprétation de son premier livre...

Bien qu'appartenant par leur date d'édition ou de composition au XVIII^e^ siècle, les œuvres pour guitare de François Campion (1668-† ca. 1748) reflètent encore, par leur esprit,

le XVIIe. Leur auteur, joueur de théorbe et de guitare à l'Académie royale de Musique, en publie certaines dans un recueil intitulé : *Nouvelles découvertes sur la guitare* (1705) ; les autres restent à l'état de manuscrit. Campion y pratique encore l'écriture polyphonique de ses prédécesseurs, la tempérant par une certaine rigueur qui montre bien que l'on s'achemine déjà vers un autre style. Il exploite, en outre, toutes les possibilités de l'instrument, allant jusqu'à l'accorder de huit manières différentes. Aux danses alors en usage, Campion ajoute les premières *sonatines* et des *fugues* pour guitare.

Avec ces compositeurs, la France domine l'école européenne et les virtuoses viennent chercher leur consécration à la cour. Un seul restera insensible à cet attrait, l'Espagnol Gaspar Sanz (1640-1710). Après avoir étudié à Salamanque, celui-ci passe à Naples, puis retourne en Espagne. Son œuvre essentielle est un traité intitulé *Instruccion de musica sobre la guitarra espanola* (Saragosse, 1674) qui comprend une méthode de jeu, suivie de chansons espagnoles et de danses écrites tantôt en style *rasgueado*, tantôt en style *pincé (punteado)*. Il se termine par un traité d'accompagnement pour harpe, guitare et orgue. Outre la valeur musicale des pièces qu'il contient, ce traité est d'un intérêt réel ; on y trouve l'explication du montage de l'instrument, des conseils de jeu et « les règles dont se servent les maîtres à Rome ».

4. **Le XVIIIe siècle.** — A) *Le déclin de la guitare.* — La mort de François Campion marque la fin du second âge d'or de la guitare en France. Si l'instrument reste encore pratiqué par toute une génération d'interprètes qui lui restent fidèles, les compositeurs ne se soucient plus d'écrire à son intention. Mis à part un livre d'airs accompagnés qui ne nous est pas parvenu, aucune publication ne voit le jour entre 1710 et 1760. Un luthier parisien propose même, à ce moment, de transformer luths et guitares jugés *gothiques et misérables*, en un autre instrument beaucoup plus à la mode : la vielle à roue. Il n'est pas douteux que l'annonce ait séduit des amateurs, car nombre de belles guitares nous sont parvenues transformées et irrémédiablement détériorées.

Vers 1760, aussi brusquement que sous le règne de François Ier, la guitare redevient un instrument à la mode. Sans doute en raison de la facilité de jeu qu'on lui prête, le même engouement s'empare de toute la France, et chacun se remet *à guyterner*. La profession de maître de guitare, qui était pratiquement abandonnée, retrouve sa prospérité. Les almanachs et *livres des adresses de Paris* en fournissent des listes qui contiennent jusqu'à dix-sept noms (en 1779) pour la seule capitale. L'étude de l'instrument fait de nouveau partie de l'éducation bourgeoise et gagne même les milieux moins aisés. Vers 1780, un valet jugera bon de mentionner, parmi ses références, qu'il est capable d'accompagner des airs sur la guitare... Le règne des virtuoses est alors terminé : l'instrument revient aux mains des amateurs.

B) *La littérature.* — Des compositeurs, souvent de second ordre, vont profiter de l'importante clientèle qui s'offre à eux. La plupart étant guitaristes eux-mêmes, ils commencent par publier des méthodes aux titres prometteurs (*Les dons d'Apollon*, Michel Corrette, ca. 1762).

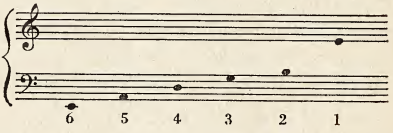
Un immense répertoire voit le jour entre 1760 et les premières années du XIXe siècle. Non contents de proposer les recueils habituels, les éditeurs vont imprimer des périodiques musicaux : *Journal de guitare*, *Nouveau journal de guitare*, *Les après soupers de la Société*, *Les Etrennes chantantes*... Certains n'auront qu'une existence éphémère, d'autres se poursuivront pendant plusieurs années. Tout comme les recueils séparés, ces journaux contiennent des transcriptions de danses, des sonates, des variations sur des airs connus, pour une ou deux guitares, ainsi qu'un nombre important de mélodies accompagnées. Des brunettes, romances, et surtout des airs et ariettes extraits d'opéras et opéras-comiques à la mode sont transcrits pour être livrés au public. Des *recueils d'airs* paraissent ainsi régulièrement chez les éditeurs, et il n'est pas rare d'en voir annoncer le dixième ou douzième livre au bout de cinq ou six années...

La qualité des œuvres proposées reste le plus souvent médiocre ; il n'est naturellement plus question ici d'écriture

polyphonique, mais, ce qui est surprenant, c'est que la recherche harmonique reste également absente. Le guitariste se contente de faire entendre des accords brisés soutenant une ligne mélodique pauvrement ornée. La diversité rythmique et l'emploi tout nouveau des sons harmoniques tentent de masquer la faiblesse d'écriture, mais sans toujours y parvenir !

La notation en tablature, déjà battue en brèche au début du siècle par l'écriture *en musique* avec des notes sur une portée, est définitivement abandonnée. Dès cette époque, Lesage emploie l'expression *donner de la tablature*, pour évoquer une profonde difficulté à résoudre. C'est assez dire la réputation que cette sorte de notation s'est déjà acquise !

Dans un même souci de facilité, les interprètes en viennent à souhaiter la simplification du montage de leur instrument. Vers 1775, certains d'entre eux abandonnent les cordes doubles et n'utilisent plus que 5 cordes simples. Afin de compenser l'appauvrissement qui en résulte, ils devront ajouter une sixième corde au grave. Elle apparaît à l'extrême fin du siècle et l'instrument, ainsi accordé :



n'est autre que notre guitare moderne. La guitare à cordes doubles ne s'effacera toutefois pas immédiatement devant sa rivale et, pendant une dizaine d'années au moins, l'une et l'autre se partageront la faveur des interprètes.

Parallèlement à cette simplification de la guitare traditionnelle et sous l'influence du retour à l'Antiquité qui se manifeste alors, fleurissent nombre d'instruments hybrides, mi-lyres, mi-guitares, qui connaîtront le plus vif succès durant le Consulat

et l'Empire. Montés eux aussi de cordes simples, ils sont conçus beaucoup plus en fonction de leur ligne décorative que pour la commodité de jeu de l'interprète. De son côté, un facteur parisien, Van Hecke, invente une sorte de guitare à douze cordes simples, le *Bissex* qui, après avoir obtenu un certain succès, tombe dans l'oubli.

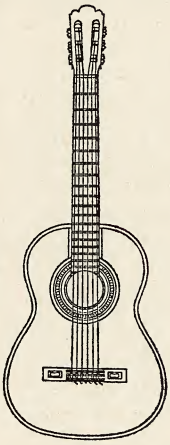
V. — La guitare au XIX^e^ siècle

Afin d'apaiser leur mauvaise conscience et justifier leur trahison envers la guitare « classique », les promoteurs du nouvel instrument s'empressent de le rattacher à son ancêtre le plus authentique. Pendant une dizaine d'années au moins, on ne le désignera pas autrement que par le nom de *lyre ou guitare à six cordes...*

1. **Caractéristiques.** — Dès le début du XIX^e^ siècle, l'instrument présente les traits de la guitare moderne ; les recherches d'ornementation pratiquées auparavant par les facteurs font place à la plus grande simplicité : caisse de bois uni (en palissandre le plus souvent), ouïe dépourvue de rosace. La tête est évidée et les chevilles montées sur une mécanique afin de permettre plus de facilité et de précision dans l'accord. Les frettes ne sont plus de boyau, mais de métal, et insérées dans la touche. Leur nombre augmente considérablement ; on en compte désormais une vingtaine. Seules les dimensions de la caisse restent encore tournées vers le passé (1).

(1) Pour un instrument de 92 cm de longueur, la caisse mesure : longueur : 44 cm ; largeur maximum : 27 cm ; hauteur d'éclisse : 9 cm. La longueur de la corde vibrante est alors de 64,3 cm. Pour un instrument construit à la fin du siècle, ces dimensions seront les suivantes : longueur totale : 98 cm ; longueur de la caisse : 48 cm ; largeur maximum : 35,5 cm ; hauteur d'éclisse : 9,4 cm ; longueur de la corde vibrante : 65 cm.

2. **Les facteurs.** — Tandis que leurs prédécesseurs pratiquent des normes de construction traditionnelle et portent leurs efforts sur la beauté de l'instrument sorti de leurs ateliers, les facteurs vont désormais s'efforcer d'améliorer la qualité et la puissance sonore de la guitare. Dans ce domaine, les Français R. Lacote (1re moitié du XIXe siècle) et E. Laprévotte († 1865) font figure de novateurs en raison des expériences qu'ils tentent. Mais la guitare va devenir une spécialité des facteurs espagnols. Le plus célèbre d'entre eux reste, de nos jours encore, Antonio de Torres (1817-1892). Elève du luthier J. Pernas de Grenade, il s'établit à Séville, puis à Alméria (1870), produisant des ins-



Guitare Torres

truments d'une qualité telle qu'il a pu être surnommé *le Stradivarius de la guitare.* Après lui, Manuel Ramirez (1869-1920) demeure non seulement réputé comme un excellent facteur, mais aussi comme le maître de luthiers espagnols qui comptent

aujourd'hui parmi les meilleurs : Santos Hernandez (1874-?) Enrique Garcia (1868-1922) et Domingo Esteso (1882-1937).

3. **La littérature.** — Au XIX^e siècle, les Français perdent la place qu'ils s'étaient acquise dans l'école européenne, détrônés par les Italiens et surtout les Espagnols. Hector Berlioz joue, certes, de la guitare, mais tout laisse penser que sa technique ne dépasse guère celle d'un amateur. Ce fait ne l'empêche pas d'introduire dans son *Traité d'instrumentation* un chapitre où il parle de l'instrument avec une réelle connaissance des problèmes qu'il pose. Un seul Français fait encore figure de grand virtuose : Napoléon Coste (1806-1883) qui laisse un répertoire d'environ soixante-dix œuvres, caractérisées par la solidité de leur construction.

Paris continue néanmoins à jouir d'un tel prestige que la plupart des grands interprètes viennent y chercher la consécration et s'y fixent. Ils y publient également leurs œuvres. Cette ville demeure ainsi un des centres les plus importants pour la pratique et la diffusion de la guitare.

Pendant toute la première moitié du XIX^e siècle, un important répertoire voit de nouveau le jour, mais il présente un caractère très différent des précédents. Si la guitare est encore utilisée en soliste dans des études, sonates, variations, fantaisies, etc., elle apparaît également associée aux instruments à archets et même à l'orchestre. Dès la fin du siècle précédent, L. Boccherini (1743-1805) avait modifié douze de ses quintettes afin d'y introduire une partie de guitare et écrit la première symphonie avec guitare obligée. Vers 1820, Schubert

n'hésitera pas à lui confier l'accompagnement de chœurs d'hommes (op. 11 et op. 16), laissant le choix entre le piano-forte et la guitare.

4. Les œuvres. — A) *Ecole italienne.* — A ce moment, l'Italie connaît une période brillante, mais ses meilleurs interprètes font carrière à l'étranger :

Ferdinando Carulli (1770-1841), virtuose autodidacte, se fixe à Paris dès 1797 ; professeur et concertiste réputé, il publie environ trois cents compositions, dont des concertos pour guitare et orchestre, des pièces de musique de chambre, ainsi que deux ouvrages théoriques considérés comme essentiels par ses contemporains : une méthode et un traité d'accompagnement intitulé : l'*Harmonie appliquée à la guitare* (1825).

Matheo Carcassi (1792-1853), l'un des plus habiles guitaristes italiens de l'époque, réside lui aussi à Paris où il rivalise avec son compatriote ; surtout connu, de nos jours, par sa méthode, Carcassi laisse près de quatre-vingts compositions pour son instrument.

Mauro Giuliani (1781-1828) apparaît également comme un des meilleurs guitaristes de son temps. C'est à Vienne qu'il fait carrière, ce qui ne l'empêche pas de parcourir l'Europe. Il compose environ deux cents œuvres pour une et deux guitares, ainsi que pour guitare et ensemble instrumental.

Nicolo Paganini (1782-1840) enfin, virtuose de la guitare autant que du violon, laisse nombre de pièces pour cet instrument : sonates pour violon et guitare, quatuors (violon, alto, guitare, violoncelle), variations, etc.

B) *Ecole espagnole.* — Le XIX^e^ siècle marque la revanche de l'Ecole espagnole qui va prendre désormais la tête du mouvement européen. Le renouveau se prépare dès le dernier tiers du XVIII^e^ siècle ; c'est un religieux, Don Miguel Garcia — mieux connu sous le nom de « Padre Basilio » — qui en est le promoteur. Maître de guitare de la reine Marie-Louise, il enseigne également à de nombreux élèves, en particulier Frederico Moretti qui sera l'auteur d'un traité essentiel concernant le jeu de la guitare à 6 cordes, et Dionisio Aguado sur lequel nous aurons à revenir.

A l'aube du XIX^e^ siècle, la valeur de l'Ecole espagnole s'affirme avec Fernando Sor (1778-1849). Initié dès son enfance à la pratique de la guitare, Sor fait, à l'escolanie de Montserrat, des études qui lui permettent d'acquérir une formation musicale complète. A la suite des guerres de l'Empire, il est contraint de quitter son pays et se réfugie à Paris où il

se lie avec Méhul et Cherubini. Surnommé « le Paganini de la guitare » il parcourt l'Angleterre et la Russie, puis revient en France faire une carrière de virtuose et de compositeur. Les œuvres de Sor présentent un intérêt réel pour les guitaristes ; il leur destine une méthode, des divertissements, fantaisies, variations, menuets, douze études et deux sonates. Situé au point de jonction du classicisme et du romantisme, il y parvient à un équilibre d'écriture fondé sur les acquisitions les plus récentes de la technique instrumentale.

Dionisio Aguado (1784-1849) élève du « Padre Basilio », s'oriente lui aussi vers la recherche d'une nouvelle technique de la guitare et sa méthode, publiée à Madrid en 1825, contribue à fixer les acquisitions les plus modernes. La même année, il quitte l'Espagne pour venir à Paris où il résidera jusqu'en 1838. Par sa virtuosité, il s'impose à l'admiration de Rossini, Bellini, Paganini — et même de son compatriote Fernando Sor qui compose un duo intitulé *Les deux amis*, destiné à leur propre usage. Outre sa méthode, dont une grande partie reste valable, Aguado laisse pour guitare un nombre important de compositions : études, fantaisies, variations, danses, etc.

Après une période moins éclatante, l'Ecole espagnole s'impose de nouveau dans le dernier tiers du siècle avec Francisco Tarrega (1854-1909). Formé au Conservatoire de Madrid, il obtient un premier prix de piano et d'harmonie, mais ayant pris dans sa jeunesse des leçons d'un guitariste populaire, c'est à la guitare qu'il va se consacrer. Etudiant « sans trêve ni repos, jour et nuit » au point de devenir un extraordinaire virtuose, il parcourt les villes d'Espagne puis d'Europe, propageant le culte de son instrument. Avec lui, le répertoire s'enrichit de nombreuses transcriptions (Bach, Haendel, Haydn, Mozart). Ses propres œuvres comprennent essentiellement des harmonisations de chants populaires, des préludes, études et danses diverses, dont une partie reste encore inédite.

VI. — La guitare au XX^e siècle

La mort de Tarrega (1909) marque, à plus d'un titre, une date importante dans l'histoire de la guitare. Avec lui disparaît non seulement « le meilleur interprète de tous les temps » comme l'écrit un de ses disciples, mais encore une certaine conception de l'instrument et de la littérature qui lui est

destinée ; l'ère du virtuose-compositeur est désormais achevée.

De ce double point de vue résulte une situation particulièrement complexe. Grâce à son rayonnement spirituel et l'élargissement des techniques qu'il apporte, Tarrega ouvre à l'instrument des perspectives insoupçonnées et tous les guitaristes modernes se reconnaissent comme ses héritiers. Par son enseignement et celui de ses élèves les plus directs, tels Miguel Llobet et Emilio Pujol, il est à la base du vaste mouvement artistique dont nous recueillons maintenant les fruits.

Miguel Llobet (1875-1938), grand virtuose et sans doute le plus célèbre des élèves de Tarrega, se fixe à Paris en 1904. Il se lie avec Albeniz, Ravel et Debussy et, s'assimilant leur culture musicale, révèle les orientations modernes de la guitare. Son œuvre comprend essentiellement des transcriptions et des harmonisations de chants populaires catalans.

Emilio Pujol (1886), guitariste, vihueliste, compositeur, musicologue, professeur, enrichit le répertoire d'un nombre important de transcriptions de musique ancienne des XVI^e^ et XVII^e^ siècles.

En dépit de ces brillants interprètes, la guitare va connaître, dans les vingt premières années du siècle, une crise qui l'atteint dans son essence même. Elle est, d'un côté, considérée comme un instrument *populaire* réservé aux divertissements, à l'accompagnement des chanteurs et des danseurs ; d'autre part, les interprètes *classiques* tendent à s'en désintéresser, n'ayant à leur disposition que des transcriptions d'œuvres anciennes ou destinées primitivement à un autre instrument, des accompagnements de chants populaires et des pièces originales d'un intérêt souvent médiocre (variations, fantaisies, danses, etc.). A l'exception d'Heitor

Villa-Lobos (1887-1959) qui, excellent guitariste lui-même, écrit volontiers pour son instrument, aucun compositeur valable ne s'intéresse à la guitare. Ni Debussy, ni Ravel, ni Satie, par exemple, n'écriront une seule ligne à son intention. Il est possible qu'une phrase introduite par Berlioz dans son *Traité d'instrumentation* : « On ne peut, sans en jouer, écrire pour la guitare des morceaux... dans lesquels toutes les ressources de l'instrument sont mises en œuvre » les en ait détournés.

Une telle désaffection va créer une situation paradoxale ; les compositeurs n'écrivent pas d'œuvres pour guitare en raison des difficultés qu'ils rencontrent et « parce qu'il n'y a pratiquement pas de guitaristes pour les interpréter. Inversement, il n'y a pratiquement pas de guitaristes parce que l'instrument est dépourvu de répertoire moderne ».

L'auteur de cette constatation, l'illustre guitariste Andres Ségovia (1894) insiste pourtant sur le fait qu' « il serait injuste de limiter l'office de ce merveilleux instrument au simple accompagnement du folklore, des danses et des chants ». L'objectif essentiel qu'il va s'efforcer d'atteindre est donc la création d'un répertoire original. Pour y parvenir, il s'adresse aux compositeurs. Le premier sollicité (1918) est Frederico Moreno Torroba (1891) ; qui écrira pour lui nombre de pièces, parmi lesquelles des danses, nocturnes, prélude, une *Suite castillane* et un *Concerto castillan*. L'année suivante (1919), Manuel de Falla (1876-1946) compose un *Hommage pour le tombeau de Debussy*, où il reprend une phrase de *Soirée dans Grenade*. A leur suite, des compositeurs écrivent pour le virtuose : M. Castelnuevo-Tedesco (1895), J. Turina (1882-1949), A. Roussel (1869-1937), Manuel Ponce (1882-1948) qui laisse des sonates, préludes, un *Thème variation et finale* ainsi

que le *Concerto del Sur* (1941), A. Tansman (1897). Joaquin Rodrigo (1902), enfin, qui se place au premier rang des musiciens espagnols avec le *Concerto de Aranjuez* (1939) et la *Fantaisie pour un Gentilhomme* (1955), l'un et l'autre pour guitare et orchestre.

Parallèlement, à partir des années 1920, des musiciens recommencent à s'intéresser à l'instrument et à l'introduire dans leurs œuvres ; ce sont, en particulier : A. Schœnberg *(Sérénade)*, A. Webern *(Trois chants)*, B. Britten *(Nocturno)*, P. Boulez, M. Constant, F. Miroglio, J. Baraqué, J. Bondon...

Désormais pourvue d'un répertoire *vivant*, la guitare connaît de nombreux adeptes. C'est par milliers que de jeunes interprètes — tant amateurs que professionnels — se tournent vers elle, la considérant comme l'instrument idéal pour être joué en soliste, exécuter des accompagnements de chansons et des danses. D'autre part, nombre de profanes s'imaginent — bien à tort ! — que sa technique de jeu s'acquiert en quelques semaines... Sa sonorité et ses possibilités harmoniques se trouvent enfin particulièrement en accord avec le goût actuel.

Les deux aspects de la guitare, populaire et classique, se développent parallèlement. Un nombre sans cesse croissant de professeurs forment, dans tous les pays du monde, une importante génération de guitaristes. La plupart des grands conservatoires internationaux la considèrent à l'égal des autres instruments ; en outre, des cours d'été ont lieu régulièrement à Sienne et à Saint-Jacques-de-Compostelle. En France, un certain ostracisme existe encore ; le Conservatoire de Strasbourg possède néanmoins une classe de guitare classique, et celui de Paris en a créé une en 1969. Sous le patronage de l'O.R.T.F., un Concours International de Guitare (interprétation et composition) se déroule chaque

année à Paris, organisé par Robert Vidal. Des cercles pour le développement de la guitare sont enfin fondés dans nombre de villes.

De jeunes virtuoses parcourent le monde, attirant un public toujours considérable : Narciso Yepes (1928) révélé par le film *Jeux interdits* et sa célèbre *Romance*, la regrettée Ida Presti et son mari Alexandre Lagoya, John Williams, Alirio Diaz, tous deux élèves de Segovia, Julian Bream enfin, comptent parmi les plus célèbres.

En dépit d'un tableau aussi séduisant, il ne faudrait pas considérer que tous les problèmes propres à la guitare se trouvent résolus. Les compositeurs contemporains lui reprochent d'être mal adaptée aux nécessités de l'écriture musicale. Certains, tel Maurice Ohana (1914) tournent la difficulté en demandant à l'interprète de faire entendre des tiers de ton (*Concerto pour guitare et orchestre*, 1958), d'autres exigent des guitaristes des prouesses techniques difficilement réalisables. Un dernier groupe, enfin, pense que la solution du problème ne peut être apportée que par des progrès de la lutherie, modifiant l'instrument lui-même. C'est ainsi que la guitare électrique, après avoir été longtemps réservée à la musique de jazz ou de variétés, commence à retenir l'attention des compositeurs.

D'autres recherches, effectuées par le guitariste N. Yepes et le luthier madrilène Ramirez, ont abouti à la construction d'un instrument à 10 cordes. Outre l'intérêt de l'expérience, le résultat auquel elle parvient montre assez l'origine du mal dont souffre la guitare : l'abandon des cinq rangs de cordes doubles. Loin d'être une innovation, l'instrument de Yepes-Ramirez retrouve simplement le montage qui a assuré le succès de l'instrument pendant deux siècles particulièrement importants de son histoire...

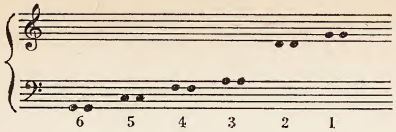
Chapitre IV

LA VIHUELA

Tandis qu'au XVI^e siècle l'Europe entière s'enthousiasme à la sonorité du luth, un pays lui reste fermé, c'est l'Espagne. Là, les musiciens raffinés utilisent un instrument qui leur est rigoureusement propre, intermédiaire entre le luth et la guitare : *la vihuela.*

1. **Caractéristiques.** — Une seule vihuela nous est parvenue et, paradoxalement, c'est à Paris qu'elle est conservée, au musée Jacquemart-André. Par sa forme, elle ressemble étroitement à une guitare. Sa caisse est toutefois plus volumineuse et son nombre de cordes plus important.

Au XVI^e siècle, il existe, en Espagne, plusieurs sortes de vihuelas : la *vihuela de arco*, qui se joue avec un archet, la *vihuela de mano*, dont les cordes se pincent avec les doigts, et la *vihuela da penola*, qui se joue avec un plectre. Nous nous attacherons plus particulièrement à la seconde, la *vihuela de mano*, qui semble avoir été alors la plus utilisée. Ainsi que le rappelle le célèbre théoricien espagnol, Juan Bermudo dans sa *Declaracion de Instrumentos Musicales* (1555), celle-ci est généralement montée de six rangs de cordes doubles, de boyau, et s'accorde comme le luth, mais sans les octaves aux rangs graves :



2. **La littérature.** — La vihuela suscite en Espagne une littérature aussi abondante que le luth dans les autres pays d'Europe. Les recueils publiés sont relativement peu nombreux, mais ils contiennent chacun un répertoire souvent important. Certains compositeurs n'hésitent pas à y grouper quelque cent cinquante pièces, tant pour l'instrument seul que pour chant accompagné...

3. **Le répertoire. Caractères généraux.** — L'œuvre des vihuelistes se caractérise, avant tout, par sa puissante originalité. Elle comprend, certes, les transcriptions habituelles de chansons et de danses, de messes et de motets ; mais la plus large place est faite aux mélodies accompagnées, puisées dans le fonds national : *romances*, *villancicos*, *canciones*. Il s'y joint des compositions originales, notamment des fantaisies, des variations *(diferencias)* et des pièces d'un style proche du *ricercar (tientos)*, écrites sur des thèmes très répandus dans le pays. Nous possédons ainsi, grâce aux vihuelistes, un reflet exact du répertoire espagnol en usage au XVI^e^ siècle, qu'il s'agisse des chansons ou des danses. Outre son originalité sur le plan mélodique, ce répertoire est également très caractéristique quant à son style ; loin de chercher une ornementation savante à l'imitation des luthistes, les vihuelistes pratiquent un contrepoint très sobre. La ligne mélodique placée à la partie supérieure prédomine, les autres voix étant réduites au rôle d'accords de soutien.

4. **Les œuvres.** — Le répertoire pour vihuela voit le jour en Espagne, dans un laps de temps extrêmement bref puisqu'il n'excède pas quarante années (1536-1576).

Le plus ancien recueil connu, publié à Séville en 1536 (n. s.), s'intitule fièrement *El Maestro* ; son auteur, le vihueliste Luis Milan (ca. 1500-ca. 1561), le dédie au roi Jean III de Portugal. Il contient soixante-douze pièces : des fantaisies et des danses pour l'instrument soliste, des *villancicos* et *romances* sur des textes espagnols ou portugais ainsi que des sonnets italiens pour chant accompagné.

Viennent ensuite les six livres du *Delphin de musica* (1538) de Luis de Narvaez. Vihueliste du commandeur de Léon puis attaché à la chapelle du futur empereur Philippe II, l'auteur y propose une sorte d'anthologie pour son instrument : fantaisies, extraits de messes, chansons franco-flamandes, *diferencias* sur des hymnes liturgiques, *romances* et *villancicos* pour voix accompagnée ; le dernier livre, en particulier, contient des *diferencias* sur les thèmes bien connus du *Conde claros* et de *Guardame las vacas.*

Dans ses *Tres libros de musica* (1546), Alonso Mudarra († 1580) chanoine de la cathédrale de Séville, introduit les premières pièces imprimées pour la guitare. Comme l'indique son titre, l'ouvrage se compose de trois livres. Cette fois encore, chacun aura sa physionomie propre. Le premier, pour vihuela seule, contient des fantaisies, des danses et des extraits d'une messe. Le second comprend un répertoire similaire auquel s'ajoutent des *gloses* et des *tientos* ; le dernier, enfin, des transcriptions de motets et de chansons profanes pour voix et vihuela.

L'année suivante (1547) paraissent les sept livres, intitulés *Silva de sirenas* d'Enrique de Valderrabano. Plus de cent soixante-dix pièces y figurent constituant, une fois encore, une vaste anthologie du répertoire traditionnel.

Le *libro de musica de vihuela* (1552), de Diego Pisador (ca. 1508-?) également divisé en sept livres, contient près de cent transcriptions, la plupart pour voix et vihuela : *romances*, *villancicos*, fantaisies, messes et motets, auxquels sont joints quelques madrigaux.

Encore plus ambitieux, l'*Orphenica lyra* (1554) de Miguel de Fuenllana († 1579) réunit cent quatre-vingt-deux pièces, réparties en six livres. L'auteur, attaché à la cour de Philippe II et d'Isabelle de Valois, y fait une large place à la musique religieuse. Viennent ensuite des *tientos* et fantaisies du compositeur lui-même, des transcriptions de *strombotti* et de madrigaux italiens, des *villancicos* et *romances* espagnols. Ces

pièces pour voix et vihuela de Fuenllana marquent une étape importante dans l'élaboration de la monodie accompagnée.

Le dernier recueil pour vihuela, l'*El Parnasso* (1576) d'Esteban Daza, comprend trois livres : le premier consacré aux fantaisies, le second aux *motets de divers auteurs*, le troisième aux sonnets, *romances* et *villancicos* accompagnés.

Avec ce compositeur s'achève l'œuvre des vihuelistes espagnols. Pendant quelque temps encore, les musiciens, suivant l'exemple donné dès 1557 par Luys Venegas de Henestrosa, publieront des recueils *Para tecla, harpa y vihuela* (pour clavier, harpe et vihuela) ; mais il s'agit là d'un titre répondant à des fins essentiellement commerciales. La notation utilisée ne s'adapte que très imparfaitement au jeu de la vihuela.

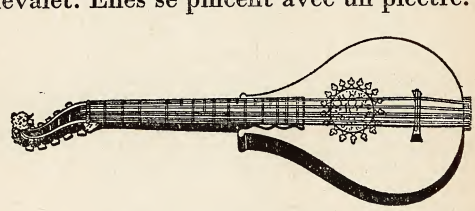
Avec la fin du XVI^e^ siècle s'achève « le règne » de la vihuela. Elle tombe en désuétude cependant que la guitare, considérée durant toute cette période comme un instrument vulgaire, va retrouver la faveur des compositeurs espagnols.

CHAPITRE V

LE CISTRE

1. Du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle. — A côté du luth, de la guitare et de la vihuela, il est un parent pauvre de la famille des instruments à cordes pincées qui n'a guère retenu l'attention jusqu'à ce jour : c'est *le cistre*. Et, pourtant, il a joué un rôle très important du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle, mais dans les milieux modestes des interprètes peu musiciens.

Le cistre (avec un *c*) est un instrument à caisse de résonance arrondie, peu volumineuse, à fond plat. Il se monte de cordes métalliques qui s'accrochent à la lisière inférieure de la caisse et sont soulevées par un chevalet. Elles se pincent avec un plectre.



(A. LE ROY, *Brève Instruction*, Paris, 1565.)

Sous des formes diverses, le cistre est employé en Europe dès le Moyen Age, mais son premier âge d'or se situe à la Renaissance et dans la première moitié du XVII^e^ siècle. En Angleterre, il reste, dit-on, accroché en permanence dans la boutique des barbiers, prêt à charmer l'attente de la clientèle. Dans les Flandres, son succès est aussi important. Le

peintre Jan Steen le représente accompagnant le chant des buveurs dans les tavernes ; Ver Meer, de son côté, le place entre les mains de ses jolies bourgeoises. C'est assez dire l'étendue de son succès.

La littérature : Les premières œuvres imprimées pour cistre voient le jour à Paris ; ce sont quelques pièces introduites dans le *Quatrième livre de guyterne* (1552) de Guillaume Morlaye puis une *Breve et facile Instruction...* (ca. 1560) et un *Second livre de cistre* (1564) d'Adrian Le Roy, publiés par Le Roy-Ballard.

Dans les Flandres, l'instrument suscite un abondant répertoire ; publié par Phalèse, il est le plus souvent emprunté, comme celui pour luth ou guitare, aux recueils récemment parus en France : *Nova et elegantissima in cythara ludenda carmina* (1563) de F. Viaera, *Nova longeque elegantissima...* (1568) et *Carminum quae cythara pulsantur...* (1569) de S. Vreedman, ainsi que deux vastes anthologies constituées par Phalèse, intitulées : *Hortulus Cytharae* (1570 et 1582).

En Angleterre, le cistre retient volontiers l'attention des compositeurs ; d'une production sans doute importante, quelques livres seulement nous sont parvenus, en particulier le *Cittharn Schoole* (1597) d'A. Holborne, les *Psalmes of David* (1599) de R. Allison et les *New Citharen Lessons* (1609) de Th. Robinson. En plus de son rôle de soliste ou d'accompagnateur, le cistre intervient aussi dans ce qu'on appelle les *Broken Consorts* (concerts brisés). Ce sont des ensembles composés d'instruments divers, choisis en fonction de leur timbre et de leurs particularités techniques. Pour de telles formations, nous avons conservé : *The first book of consort lessons* (1599) de Th. Morley et les *Lessons for Consort* (1609) de P. Rosseter.

Le milieu du XVII^e siècle marque le terme de la première grande période du cistre et les deux livres du compositeur anglais John Playford (1623-1686) ne contiennent plus que des pièces musicales réduites à leur expression la plus simple.

2. Le cistre au XVIII^e siècle. — Après avoir connu, selon les pays, une éclipse plus ou moins prononcée, le cistre redevient curieusement à la mode vers 1770. Parallèlement au renouveau de la guitare, l'instrument suscite un véritable engouement qui durera jusqu'à l'aube du XIX^e siècle.

La mode du cistre reprend en France, en Angleterre (le roi George III lui-même en possède un), en Allemagne, dans les Flandres, en Italie, dans les pays de l'Europe du Nord et de l'Est. Le Portugal, enfin, découvre l'instrument par l'intermédiaire de l'Angleterre — d'où le nom d'*english guitar* qui lui est tout d'abord donné.

A) *Caractéristiques.* — Tandis que les instruments des XVI^e^ et XVII^e^ siècles étaient, en général, de lignes très pures, les cistres du XVIII^e^ reflètent volontiers une certaine fantaisie. Le manche, plus court, est désormais terminé par une sorte de crochet et les chevilles remplacées par un système de vis qui rend la justesse d'accord plus facile à obtenir. Les cordes, plus nombreuses, sont pincées directement avec les doigts.

B) *La littérature.* — Un nombre très important de méthodes et de recueils voit le jour. Le répertoire, composé le plus souvent par des maîtres de cistre, comprend comme celui pour guitare, des airs, ariettes et romances accompagnés, des danses (menuets, allemandes, etc.), des variations et quelques pièces de musique pure, sonates en particulier. Les œuvres produites au cours de cette période n'ont qu'une valeur relative ; l'instrument n'y est plus utilisé en fonction de son caractère propre, mais pour sa simplicité de jeu.

Après avoir connu une trentaine d'années de succès, le cistre tombe de nouveau en désuétude. La France et l'Angleterre l'abandonnent dès le début du XIX^e^ siècle, mais certaines provinces d'Allemagne s'en serviront pendant plusieurs années encore. De nos jours, un seul pays continue à l'utiliser, c'est le Portugal ; il s'y est si bien implanté qu'il est devenu l'instrument national et a perdu son nom d'*english guitar* pour devenir la *guitarra portuguese.*

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

MACE (Th.). *Musick's Monument.* Londres, 1676, rééd. Paris, 1958.
MERSENNE (M.). *Harmonie universelle.* Paris, 1636-1637, rééd. Paris, 1964.
PRAETORIUS (M.). *Syntagma Musicum.* Wolfenbuttel, 1614-1615, rééd. Kassel, 1916-1929.
TRICHET (P.). Traité des instruments de musique, ms. ca. 1640 éd. in *Annales musicologiques,* III-IV, Neuilly, 1955-1956.
SCHAEFFNER (A.). *Origine des Instruments de musique,* Paris, 1936.
BESSARABOFF (N.). *Ancient European Musical Instruments.* Harvard, 1941.
THIBAULT (G.). La musique instrumentale au XVI^e siècle, in *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de la musique,* I, Paris, 1960.
SACHS (C.). *Reallexicon des Musikinstrumente.* Berlin, 1913, *The History of Musical Instruments.* New York, 1940.
BAINES (A.). *Musical instruments through the ages.* Londres, 1961.
BERMUDO (J.). *Declaracion de instrumentos musicales,* 1555, publ. par Santigo KASTNER. Kassel, Bärenreiter, 1957.

ORIGINES ET HISTOIRES GÉNÉRALES DE LA HARPE

PINCHERLE. La harpe des origines au commencement du XVII^e siècle, *in* LAVIGNAC-LA LAURENCIE, *Encyclopédie de la musique.* Paris, Delagrave, 1925.
RACHET. *Dictionnaire de civilisation égyptienne.* Paris, Larousse, 1968.
HICKMANN. Abrégé de l'histoire de la musique en Egypte, *R.M.*, 1950.
— *Les harpes de l'Egypte pharaonique.* Le Caire, 1953.
STÄUDER. *Die harfen und Leiern des Summer.* Francfort-sur-le-Main, 1957.
SIMON. La musique assyrienne, *R.M.*, juillet 1924.
BOUVET. La hiérarchie des instruments de musique dans l'Europe féodale, *R.M.*, Paris, 1958.
PIERRE (Constant). *Les facteurs d'instruments de musique.* Paris, Sagot, 1893.
VERNILLAT. La littérature de la harpe au XVIII^e siècle, in *Recherches,* IX, Picard., 1969.

LA HARPE MODERNE

FÉTIS. *Notes biographiques sur Sébastien Erard.* Paris, Duverger, 1831.
BLONDEL. La harpe et sa facture, *in* LAVIGNAC-LA LAURENCIE, *Encyclopédie de la Musique.* Paris, Delagrave, 1925.
HASSELMANS. *La harpe et sa technique (ibid.).*
LYON. *La harpe chromatique et sa facture (ibid.).*

LE LUTH

BRENET (M.). Notes sur l'histoire du luth en France, in *Rivista Musicale Italiana,* 1898-1899.
LA LAURENCIE (L.). *Les luthistes.* Paris, 1928.
Le luth et sa musique, Etudes réunies et présentées par J. JACQUOT. Paris, C.N.R.S., 1958.

LA GUITARE

PUJOL (E.). La guitare, in *Encyclopédie...* LAVIGNAC, II, 3, Paris, 1927.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER. — **La harpe** 5

I. Origines et définition, 5. — II. Expansion de la harpe dans le Proche-Orient, 6. — III. En Extrême-Orient, 11. — IV. En Amérique, 12. — V. La harpe occidentale, 13. — VI. Facteurs de harpes actuels, 31. — VII. Technique instrumentale, 32. — VIII. Les grands harpistes, 38. — IX. Littérature de la harpe, 52.

CHAPITRE II. — **Le luth** 57

I. Le luth, 57 ; 1. Origines, 57 ; 2. Caractéristiques, 58 ; 3. La facture, 60 ; 4. Montage et accord, 61 ; 5. « La famille » des luths, 64 ; 6. Les facteurs, 64 ; 7. Le jeu, 66 ; 8. Les luthistes, 66 ; 9. Le succès, 69. — II. La littérature, 72 ; 1. Notation, 73 ; 2. Avantages des tablatures, 73 ; 3. Répertoire, 74 ; 4. Œuvres, 77 ; 5. Le renouveau, 86 ; — III. Les archiluths et les instruments dérivés des luths, 86.

CHAPITRE III. — **La guitare** 91

I. Historique, 92. — II. Facture, 94. — III. La guitare au XVI^e siècle, 96. — IV. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, 102. — V. Au XIX^e siècle, 111. — VI. Au XX^e siècle, 115.

CHAPITRE IV. — **La vihuela** 120

CHAPITRE V. — **Le cistre** 124

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE 127

1970. — Imprimerie des Presses Universitaires de France. — Vendôme (France)

ÉDIT. N° 31 153 IMPRIMÉ EN FRANCE IMP. N° 22 193

TABLE SYSTÉMATIQUE DE LA COLLECTION « QUE SAIS-JE ? »

Beaux-Arts 2
Droit 5
Géographie 4
Histoire 3
Jeux 8
Linguistique 2
Littérature 2
Médecine 7
Pédagogie 1
Philologie 2
Philosophie 1
Psychologie 1
Questions sociales .. 5
Religions 2
Science économique 5
Science politique ... 4
Sciences appliquées. 7
Sciences pures 6
Sociologie 1
Sports 8

PHILOSOPHIE

Aristote et le Lycée, 928.
Athéisme (L'), 1291.
Au-delà (L'), 725.
Descartes et le rationalisme, 1150.
Dialectique (La), 363.
Epicurisme (L'), 810.
Esthétique (L'), 635.
Esthétique du cinéma, 751.
Esthétique industrielle (L'), 957.
Existentialisme (L'), 253.
Hegel et l'hégélianisme, 1029.
Idées en France (Histoire des), 593.
Kant et le kantisme, 1213.
Langage et la pensée (Le), 698.
Libre-pensée (Histoire de la), 848.
Logique (Histoire de la), 225.
Logique moderne (La), 745.
Marxisme (Le), 300.
Métaphysiques (Les grands problèmes), 623.
Morales (Les grandes doctrines), 658.
Pensée arabe (La), 915.
Pensée juive (La), 1181.
Personnalisme (Le), 395.
Phénoménologie (La), 625.
Philosophes français d'aujourd'hui (Les), 1279.
Philosophie anglaise et américaine (La), 796.
Philosophie antique (La), 250.
Philosophie chinoise (La), 707.
Philosophie française (La), 170.
Philosophie indienne (La), 932.
Philosophie médiévale (La), 1044.
Philosophies (Les grandes), 47.
Platon et l'Académie, 880.
Présocratiques (Les), 1319.
Raison (La), 680.
Science des Chaldéens (La), 893.
Socrate, 899.
Stoïcisme (Le), 770.
Structuralisme (Le), 1311.
Thomisme (Le), 587.

SOCIOLOGIE

Algérie (Sociologie de l'), 802.
Biologie sociale, 738.
Bourgeoisie (Les origines de la), 269.
Campagne française (Sociologie de la), 842.
Citadins et ruraux, 1107.
Classes sociales (Les), 341.
Droit (Sociologie du), 951.
Dynamique des groupes (La), 1306.
Ethnologie (Histoire de l'), 1338.
Génétique des populations (La), 1283.
Groupes de pression (Les), 895.
Guerre (La), 577.
Littérature (Sociologie de la), 777.
Masques (Les), 905.
Mentalités (Les), 545.
Méthodes en sociologie (Les), 1334.
Politique (Sociologie de la), 1189.
Promotion sociale (La), 1218.
Propriété (Histoire de la), 36.
Psychologie des peuples (La), 798.
Psychologie sociale (La), 458.
Radio-télévision (Sociologie de la), 1026.
Relations humaines (Les), 672.
Relations sexuelles (Histoire des), 1074.
Relations sexuelles (Sociologie des), 1068.
Réussite sociale (La), 1277.
Révolutions (Sociologie des), 1298.
Snobisme (Le), 1141.
Sociétés animales, société humaine, 696.
Sociologie (Histoire de la), 423.
Vie américaine (La), 774.
Vie anglaise (La), 838.
Vie rurale en France (La), 242.
Vieillesse (Sociologie de la), 1046.

PSYCHOLOGIE PSYCHANALYSE

Attention et ses maladies (L'), 541.
Autorité (L'), 793.
Caractérologie (La), 380.
Conscience (Physiologie de la), 333.
Cryptographie (La), 116.
Graphologie (La), 256.
Imagination (L'), 649.
Inconscient (L'), 285.
Intelligence (L'), 210.
Langage et la pensée (Le), 698.
Mémoire (La), 350.
Mentalités (Les), 545.
Orientation professionnelle (L'), 121.
Passions (Les), 943.
Perception (La), 1076.
Personnalité (La), 758.
Physionomie et caractère, 277.
Psychanalyse (La), 660.
Psychologie (Histoire de la), 732.
Psychologie appliquée (La), 218.
Psychologie de la conscience, 333.
Psychologie des animaux, 419.
Psychologie des peuples (La), 798.
Psychologie économique (La), 1124.
Psychologie expérimentale (La), 1207.
Psychologie industrielle (La), 1106.
Psychologie militaire, 306.
Psychologie sociale (La), 458.
Psycho-physiologie humaine (La), 188.
Psychotechnique (La), 302.
Relations humaines (Les), 672.
Rêves (Les), 24.
Sélection des cadres (La), 379.
Sens (Les messages de nos), 138.
Sensation (La), 555.
Sensations chez l'animal (Les), 576.
Sentiments (Les), 322.
Snobisme (Le), 1141.
Sociétés animales, société humaine, 696.
Tests mentaux (Les), 626.
Tonus mental (Le), 474.
Volonté (La), 353.

PÉDAGOGIE ENSEIGNEMENT

Adolescence (L'), 102.
Droits de l'enfant (Les), 852.
Education (Histoire de l'), 310.
Education des enfants difficiles (L'), 71.
Education nouvelle (L'), 14.
Education physique (L'), 238.
Education technique (Histoire de l'), 938.
Enfance délinquante (L'), 563.
Enseignement en France (Histoire de l'), 393.
Enseignement programmé (L'), 1171.
Insuccès scolaire (Les), 636.
Institutions universitaires en France (Les), 487.
Intellectuels (Les), 1001.
Méthodes en pédagogie, 572.
Psychologie de l'enfant (La), 369.
Question scolaire en France (La), 864.
Relations culturelles internationales (Les), 1142.
Scoutisme (Histoire du), 254.
Universités (Histoire des), 391.

RELIGIONS — MYTHES

Albigeois et Cathares, 689.
Alchimie (L'). 506.
Ancien Testament (L'), 1280.
Astrologie (L'), 508.
Au-delà (L'), 725.
Bouddhisme (Le), 468.
Catholicisme (Histoire du), 365.
Conciles (Histoire des), 1149.
Coran (Le), 1245.
Devins et oracles Grecs, 939.
Dieux de l'Egypte (Les), 1194.
Droit canonique (Le), 779.
Eglise orthodoxe (L'), 949.
Eglises en Grande-Bretagne (Les), 837.
Esotérisme (L'), 1031.
Franc-Maçonnerie (La), 1064.
Gnostiques (Les), 808.
Guerres de religions (Les), 1016.
Hindouisme (L'), 475.
Iconographie chrétienne (L'), 553.
Inquisition (L'), 1237.
Institutions religieuses, 454.
Islam (L'), 355.
Jansénisme (Le), 960.
Jésuites (Les), 936.
Judaïsme (Histoire du), 750.
Kabbale (La), 1105.
Légendes (Histoire des), 670.
Lieux saints (Les), 998.
Magie (La), 413.
Manuscrits de la Mer Morte (Les), 953.
Métapsychique (La), 671.
Missions françaises (Histoire des), 405.
Mormons (Les), 388.
Mouvement œcuménique (Le), 841.
Mysticisme (Le), 694.
Mythologie grecque (La), 582.
Nouveau Testament (Le), 1231.
Ordres religieux (Histoire des), 338.
Papauté à Avignon (La), 630.
Papauté contemporaine (1878-1950), (La), 209.
Papes de la Renaissance (1447-1527) (Les), 575.
Pays légendaires devant la science (Les), 226.
Pèlerinages (Les), 666.
Premiers Chrétiens (Les), 551.
Protestantisme (Histoire du), 427.
Rapports de l'Eglise et de l'Etat en France (Les), 886.
Religions (Les), 9.
Religions de l'Afrique noire (Les), 632.
Sociétés secrètes (Les), 515.
Sorcellerie (La), 756.
Spiritisme (Le), 641.
Symbolique (La), 749.
Théologie catholique (La), 1269.
Théologie protestante (La), 1230.
Thomisme (Le), 587.
Yoga (Le), 643.

LINGUISTIQUE PHILOLOGIE LITTÉRATURE

Ancien français (L'), 1056.
Argot (L'), 700.
Art oratoire (L'), 544.
Critique littéraire (La), 664.
Ecriture (L'), 653.
Ecrivains américains d'aujourd'hui (Les), 1168.
Ecrivains anglais d'aujourd'hui (Les), 1208.
Ecrivains français d'aujourd'hui (Les), 1057.
Etymologie (L'), 1122.
Français populaire (Le), 1172.
Grammaire (La), 788.
Grammaire de l'arabe, 1275.
Grammaire du grec, 1253.
Grammaire du grec moderne, 1343.
Grammaire du latin, 1234.
Grammaire du russe, 1278.
Humour (L'), 877.
Langue anglaise (Histoire de la), 1265.
Langue française (Histoire de la), 167.
Langue française (Physiologie de la), 392.
Langue latine (Histoire de la), 1281.
Langue et littérature bretonnes, 527.
Langue occitane (La), 1059.
Langues internationales (Les), 968.
L'art et la littérature fantastiques, 907.
Latin vulgaire (Le), 1247.
Linguistique (La), 570.
Littérature (Sociologie de la), 777.
Littérature allemande (La), 101.
Littérature américaine (La), 407.
Littérature anglaise (La), 159.
Littératures celtiques (Les), 809.
Littérature chinoise (La), 296.
Littérature comparée (La), 499.
Littérature espagnole (La), 114.
Littérature française du Moyen Age (La), 145.
Littérature française de la Renaissance, 85.
Littérature française du siècle classique, 95.
Littérature française du siècle philosophique (La), 128.
Littérature française du siècle romantique, 156.
Littérature grecque (La), 227.
Littérature grecque chrétienne (La), 1286.
Littérature grecque moderne (La), 560.
Littératures de l'Inde (Les), 503.
Littérature italienne (La), 715.
Littérature japonaise (La), 710.
Littérature latine (La), 327.
Littérature latine du Moyen Age (La), 1043.
Littérature d'oc (La), 1039.
Littérature russe (La), 290.
Littérature symboliste (La), 82.
Locutions françaises (Les), 903.
Mots étrangers (Les), 1166.
Mots français (Les), 270.
Mots savants (Les), 1325.
Moyen français (Le), 1086.
Naturalisme (Le), 604.
Noms de personnes en France (Les), 235.
Noms des animaux terrestres (Les), 1250.
Noms des arbres (Les), 861.
Noms des fleurs (Les), 866.
Noms de lieux (Les), 176.
Noms des plantes (Les), 856.
Orthographe (L'), 685.
Patois et dialectes français, 1285.
Phonétique (La), 637.
Poésie française (Histoire de la), 108.
Proverbes et dictons français, 796.
Roman français depuis 1900 (Le), 49.
Romantisme français (Le), 123.
Sémantique (La), 655.
Stylistique (La), 646.
Surréalisme (Le), 432.
Syntaxe du français (La), 984.
Systèmes sténographiques (Les), 790.
Théâtre (Histoire du), 160.
Théâtre en France depuis 1900 (Le), 461.
Théâtre nouveau à l'étranger (Le), 1136.
Théâtre nouveau en France (Le), 1072.
Troubadours et cours d'amour, 422.

BEAUX-ARTS

Acteurs contemporains (Les grands), 887.
Affiche (L'), 153.
Architecture (Histoire de l'), 18.
Art et la littérature fantastiques (L'), 907.
Art radiophonique (L'), 504.
Asie orientale et de l'Extrême-Orient (Les arts de), 77.
Ballet (Histoire du), 177.
Baroque (Le), 923.
Céramique grecque (La), 588.
Chant (Le), 997.
Chant choral (Le), 288.
Chant grégorien (Le), 1041.
Cinéma (Esthétique du), 751.
Cinéma (Histoire du), 81.
Cinéma (Technique du), 118.
Clavecin (Le), 331.
Comédien (L'art du), 600.
Comédiens (1400-1900) (Les grands), 879.
Costume antique et médiéval (Le), 501.
Costume moderne et contemporain (Le), 505.
Critique d'art (La), 806.
Cubisme (Le), 1036.
Danse (Technique de la), 196.
Egyptologie (L'), 1312.
Estampes (Les), 135.
Esthétique (L'), 635.
Esthétique industrielle (L'), 957.
Feu (Les arts du), 45.
Formes de la musique (Les), 478.
Harmonie (L'), 1118.
Iconographie chrétienne (L'), 553.
Impressionisme (L'), 974.
Instruments à vent (Les), 267.
Instruments du quatuor (Les), 272.
Jardins (Art des), 618.
Jazz (Les maîtres du), 548.
Marionnettes (Histoire des), 845.
Masques (Les), 905.
Mélodie et le lied (La), 412.
Meuble à Paris au XVIII^e siècle (L'art du), 775.
Microfilm (Le), 1221.
Mise en scène (Histoire de la), 309.
Mobilier français (Le), 26.
Musées de France (Les), 447.
Musées et muséologie, 904.
Music-Hall (Histoire du), 1169.
Musicologie (La), 978.

Musique (Les grandes dates de l'histoire de la), 1333.
Musique (Histoire de la), 40.
Musique allemande (La), 894.
Musique américaine (La), 1058.
Musique concrète (La), 1287.
Musique de danse (La), 1212.
Musique espagnole (La), 823.
Musique étrangère contemporaine (La), 631.
Musique française du Moyen Age et de la Renaissance (La), 931.
Musique française classique (La), 878.
Musique française au XIX siècle (La), 1038.
Musique française contemporaine (La), 517.
Musique hongroise (La), 816.
Notation musicale (La), 514.
Numismatique antique (La), 168.
Opéra et l'Opéra-Comique (L'), 278.
Opérette (L'), 1006.
Orchestre (L'), 495.
Orfèvrerie (L'), 131.
Orgue (L'), 276.
Paris (Histoire de), 34.
Peinture (Histoire de la), 66.
Peinture (Technique de la), 435.
Peinture espagnole, 1206.
Peinture moderne (La), 28.
Perspective (La), 1050.
Piano (Le), 263.
Pierres précieuses (Les), 592.
Sculpture (Histoire de la), 74.
Sculpture en Europe (La), 358.
Shakespeare et le théâtre élizabéthain, 1096.
Solfège (Le), 959.
Surréalisme (Le), 432.
Symétrie (La), 743.
Théâtre (Histoire du), 160.
Théâtre (Technique du), 859.
Théâtre en France depuis 1900 (Le), 461.
Théâtre espagnol (Histoire du), 1179.
Théâtre italien (Histoire du), 1175.
Théâtre nouveau à l'étranger (Le), 1136.
Théâtre nouveau en France (Le), 1072.
Tissus d'art (Les), 566.
Vedettes de l'écran (Les), 1146.
Violon (Le), 1196.

HISTOIRE

Affaire Dreyfus (L'), 867.
Africaines (Les civilisations), 606.
Afrique blanche (Histoire de l'), 4.
Afrique noire précoloniale (L'), 241.
Age de la pierre (L'), 948.
Age du bronze (L'), 835.
Alexandre le Grand, 622.
Algérie contemporaine (1830-1968) (Histoire de l'), 400.
Allemagne (Histoire de l'), 186.
Alsace (Histoire de l'), 255.
Amérique latine (Histoire de l'), 361.
Ancien Régime (L'), 925.
Anjou (Histoire de l'), 934.
Antique (L'économie), 1155.
Arabes (Les), 722.
Archéologie (Histoire de l'), 54.
Archives (Les), 805.
Asie (La Haute-), 573.
Asie (Histoire de l'), 25.
Asie (La révolte de l'), 496.
Asie du Sud-Est (Histoire de l'), 804.
Assyriologie (L'), 1144.
Auguste (Le siècle d'), 676.
Autriche (Histoire de l'), 222.
Auvergne (Histoire de l'), 144.
Babylone, 292.
Barbaresques (Les Etats), 1097.
Béarn (Histoire du), 992.
Belgique (Histoire de la), 319.
Berbères (Les), 718.
Blason (Le), 336.
Bourbonnais (Histoire du), 862.
Bourgeoisie (Les origines de la), 269.
Bourgogne (Histoire de la), 746.
Bretagne (Histoire de la), 147.
Byzance (Histoire de), 107.
Cambodge (Histoire du), 916.
Canada (Histoire du), 232.
Canada français (Le), 1098.
Carthage, 340.
César, 1049.
Champagne (Histoire de la), 507.
Charlemagne, 471.
Chevalerie (La), 972.
Chine ancienne (La), 1113.
Chine impériale (La), 1244.
Chine moderne (La), 308.
Chine populaire (La), 840.
Chypre (Histoire de), 1009.
Civilisation européenne (Histoire de la), 947.
Colonisation allemande (Histoire de la), 1331.
Colonisation française (Histoire de la), 452.
Comité de Salut public (Le), 1014.
Commonwealth britannique (Histoire du), 334.
Communauté (La), 428.
Commune (La), 581.
Corée (Histoire de la), 1310.
Corse (Histoire de la), 262.
Crète (Histoire de la), 1018.
Croisades (Les), 157.
Dahomey (Le), 1176.
Dates de l'Antiquité (Les Grandes), 1013.
Dates du Moyen Age (Les grandes), 1088.
Dates des temps modernes (Les grandes), 1147.
Dates de l'époque contemporaine (Les grandes), 1192.
Dauphiné (Histoire du), 228.
Diplomatique (La), 536.
Directoire et le Consulat (Le), 1266.
Dolmens et menhirs, 764.
Dynasties (Les grandes), 1178.
Egypte ancienne (L'), 247.
Egypte ancienne (La vie dans l'), 1302.
Egypte moderne (L'), 459.
Egyptologie (L'), 1312.
Entre la guerre et la paix (1944-1949), 351.
Epigraphie latine (L'), 534.
Esclavage (L'), 667.
Espagne (Histoire de l'), 275.
Etats-Unis (Histoire des), 38.
Etrusques (Les), 645.
Fin des empires coloniaux (La), 409.
Finances et financiers de l'Ancien Régime, 1109.
Flandre et de l'Artois (Histoire de la), 375.
Florence (Histoire de), 1116.
France (La formation de la), 155.
France libre (Histoire de la), 1078.
Franche-Comté (Histoire de la), 268.
Front populaire (Le), 1209.
Gallo-Romains (Les), 314.
Gascogne (Histoire de la), 462.
Gaulois (Histoire des), 206.
Généalogie (La), 917.
Gibraltar (Histoire de), 674.
Grande-Bretagne (Histoire de la), 282.
Grèce classique (La vie dans la), 231.
Grèce et à Rome (Le travail en), 1240.
Grèce moderne (Histoire de la), 578.
Guerre de Cent ans (La), 1309.
Guerre de Sécession (La), 914.
Guerre de Trente Ans (La), 1083.
Guerres de religion (Les), 1016.
Guerres puniques (Les), 888.
Guillaume le Conquérant, 799.
Guyenne (Histoire de la), 424.
Hellénistique (La civilisation), 1028.
Hitler et le nazisme, 624.
Hongrie (Histoire de la), 678.
Impérialismes antiques (Les), 320.
Inde (Histoire de l'), 489.
Indonésie (Histoire de l'), 801.
Inquisition (L'), 1237.
Invasions barbares (Les), 556.
Irlande (Histoire de l'), 394.
Israël (L'Etat d'), 673.
Italie (Histoire de l'), 286.
Italienne (Unité), 942.
Jacobins (Les), 190.
Japon (Histoire du), 1328.
Jeanne d'Arc, 211.
Languedoc (Histoire du), 958.
Limousin et de la Marche (Histoire du), 441.
Lorraine (Histoire de la), 450.
Louis XIII (Le siècle de), 1138.
Louis XIV (Le siècle de), 426.
Louis XV (Le siècle de), 1229.
Lyon et du Lyonnais (Histoire de), 481.
Maine (Histoire du), 860.
Malte (Histoire de), 509.
Méditerranée (Les premières civilisations de la), 17.
Mérovingiens (Les), 1238.
Mexique (Histoire du), 574.
Monarchie de Juillet (La), 1002.
Mouvements clandestins en Europe (1938-1945) (Les), 946.
Moyen Age (La France au), 69.
Moyen Age (Marchands et banquiers du), 699.
Moyen Age (Le travail au), 1186.
Moyen Age (La vie au), 132.
Mussolini et le fascisme, 1225.
Napoléon, 115.
Noblesse (La), 830.
Noirs aux Etats-Unis (Les), 1191.
Normandie (Histoire de la), 127.
Numismatique antique (La), 168.
Océanie (Histoire de L'), 75.
Ordres et décorations, 747.
Pakistan (Le), 970.
Panafricanisme (Le), 847.
Paris (Histoire de), 34.
Pays-Bas (Histoire des), 490.

Périclès (Le siècle de), 347.
Perse antique (La), 979.
Philippines (Histoire des), 912.
Picardie et du Boulonnais (Histoire de la), 955.
Pirates et flibustiers, 554.
Poitou (Histoire du), 332.
Pologne (Histoire de la), 591.
Postes françaises depuis la Révolution (Histoire des), 260.
Postes françaises jusqu'à la Révolution (Histoire des), 200.
Précolombiennes (Les civilisations), 567.
Préhistorique (La vie), 535.
Première guerre mondiale (La), 326.
Proche-Orient (Les civilisations antiques du), 185.
Proche-Orient arabe (Le), 819.
Provence (Histoire de la), 149.
Renaissance (La), 345.
République démocratique allemande (La), 964.
République fédérale d'Allemagne (La), 1069.
République romaine (La), 686.
Résistance en France (1940-1944) (Histoire de la), 429.
Restauration (La), 1214.
Réunion (Histoire de la), 1164.
Révolution française (La), 142.
Rhodésies et le Nyassaland (Les), 1094.
Robespierre, 724.
Romaines (Les villes), 657.
Rome (Les origines de), 216.
Rome dans l'Antiquité (La vie à), 596.
Roussillon (Histoire du), 1020.
Russe (La Révolution), 986.
Russie, des origines à 1917 (Histoire de la), 248.
Savoie (Histoire de la), 151.
Scandinaves (Histoire des pays), 704.
Second Empire (Le), 739.
Seconde guerre mondiale (La), 265.
Seconde République (La), 295.
Sibérie (La), 736.
Sicile (Histoire de la), 728.
Soins de beauté (Histoire des), 873.
Suisse (Histoire de la), 140.
Tchécoslovaquie (Histoire de la), 1304.
Timbre-poste (Histoire du), 273.
Togo (Le), 1272.
Touraine (Histoire de la), 688.
Travail au XIX^e siècle (Le), 1289.
Troisième République (1870-1940) (La), 520.
Troubadours et cours d'amour, 422.
Turquie (Histoire de la), 539.
Unité allemande (L'), 1314.
U.R.S.S. (Histoire de l'), 183.
Venise (Histoire de), 522.
Vietnam (Histoire du), 398.
Vikings (Les), 1188.
Yougoslavie (Histoire de la), 675.

GÉOGRAPHIE

Afrique équatoriale française et le Cameroun (L'), 633.
Afrique orientale (L'), 1308.
Afrique tropicale et australe (Géographie de l'), 1139.
Allemagne et des Etats alpestres (Géographie de l'), 1117.
Amérique centrale (L'), 513.
Amérique du Sud (Géographie de l'), 1224.
Antarctique (L'), 1249.
Antilles françaises (Les), 516.
Arabie séoudite (L'), 1025.
Arménie (L'), 851.
Asie du Sud-Est (Géographie de l'), 1242.
Australie et Nouvelle-Zélande, 611.
Balkans (Géographie des), 1154.
Bénélux (Le), 870.
Biogéographie mondiale, 590.
Brésil (Le), 628.
Canada français (Le), 1098.
Canal de Suez (Le), 681.
Cartographie (La), 937.
Chili (Le), 730.
Côte d'Ivoire (La), 1137.
Dahomey (Le), 1176.
Europe centrale slave et danubienne (Géographie de l'), 1123.
Expéditions polaires (Les), 73.
Explorations (Histoire des), 150.
Exploration sous-marine (L'), 589.
Fleuves (Les), 1077.
France (Géographie de la), 1239.
Géographie (Histoire de la), 65.
Géographie agricole de la France, 420.
Géographie agricole du monde, 212.
Géographie botanique, 313.
Géographie cynégétique du monde, 807.
Géographie de la consommation, 1062.
Géographie de la population, 1187.
Géographie industrielle du monde, 246.
Géographie sociale du monde, 197.
Grand-Nord (Le), 512.
Guyanes (Les), 1315.
Iles britanniques (Géographie des), 1127.
Inde (Géographie de l'), 1184.
Italie (Géographie de l'), 1125.
Japon (Géographie du), 1292.
Liban (Le), 1081.
Madagascar, 529.
Maroc (Le), 439.
Massif central (Le), 1033.
Mers (La découverte des), 299.
Nigeria (La), 1015.
Océanie (Géographie de l'), 1215.
Océanie française (L'), 619.
Océans (Le fond des), 621.
Océans (Les), 92.
Pakistan (Le), 970.
Péninsule ibérique (Géographie de la), 1091.
Pérou (Le), 1284.
Pyrénées (Les), 995.
République d'Afrique du Sud (La), 463.
République Argentine (La), 366.
Rhin (Le), 1065.
Rhodésies et le Nyassaland (Les), 1094.
Sahara (Le), 766.
Sénégal et la Gambie (Le), 597.
Singapour et la Malaisie, 869.
Terres australes (Les), 603.
Thaïlande (La), 1095.
Togo (Le), 1272.
Topographie (La), 744.
Tunisie (La), 318.
U.R.S.S. (Géographie de l'), 1079.

SCIENCE POLITIQUE

Administration (L'), 1004.
Administration régionale et locale de la France (L'), 598.
Anarchisme (L'), 479.
Armée (Histoire de l'), 298.
Armement (Histoire de l'), 301.
Attitudes politiques (Les), 993.
Bandoung et le réveil des peuples colonisés, 910.
Bureaux et bureaucratie, 712.
Citoyen devant l'Etat (Le), 665.
Communauté (La), 428.
Conseil de l'Europe (Le), 885.
Constitutions de la France (Les), 162.
Diplomatie française (La), 129.
Doctrines militaires (Histoire des), 735.
Doctrines politiques en Allemagne (Histoire des), 1301.
Doctrines politiques aux Etats-Unis (Histoire des), 1345.
Doctrines politiques en Grèce (Histoire des), 1340.
Doctrines politiques en France (Histoire des), 304.
Doctrines politiques en Grande-Bretagne (Histoire des), 1226.
Etat (L'), 616.
France dans le monde actuel (La), 876.
Géopolitique et géostratégie, 693.
Groupes de pression (Les), 895.
Guerre (La), 577.
Guerre psychologique (La), 713.
Histoire diplomatique, 307.
Information (L'), 1000.
Institutions politiques de l'Afrique noire (Les), 549.
Intégration territoriale (L'), 1202.
Journalisme (Histoire du), 368.
Marxisme (Le), 800.
Monde atlantique (Le), 771.
O.N.U. (L'), 748.
Opinion publique (L'), 701.
Organisations internationales (Les), 792.
O.T.A.N. (L'), 865.
Panafricanisme (Le), 847.
Parlement européen (Le), 858.
Participation des Français à la politique (La), 911.
Partis politiques en Grande-Bretagne (Les), 1174.
Partis politiques en Italie (Les), 1199.
Presse (La), 414.
Propagande (Histoire de la), 1271.
Propagande politique (La), 442.
Psychologie militaire, 306.
Radicalisme (Le), 761.
Rapports de l'Eglise et de l'Etat en France (Les), 886.
Régimes politiques (Les), 289.
Relations culturelles internationales (Les), 1142.
Relations publiques (Les), 966.
Révolutionnaire (La guerre), 826.
Royalisme (Le), 1259.
Science politique (La), 909.
Socialisme (Le), 887.
Sociologie de la politique, 1189.
Stratégie nucléaire (La), 1042.
Techniciens et le pouvoir (Les), 881.
Techniques parlementaires (Les), 786.

DROIT

Brevets d'invention et propriété industrielle, 1143.
Constitutions de la France (Les), 162.
Contrat de travail (Le), 1332.
Contrebande et contrebandiers, 833.
Crime (Le), 297.
Criminalistique (La), 370.
Douanes (Les), 846.
Droit administratif (Le), 1152.
Droit aérien (Le), 1011.
Droit anglais (Le), 1162.
Droit antique (Le), 924.
Droit canonique (Le), 779.
Droit de l'espace (Le), 883.
Droit des Etats-Unis (Le), 1159.
Droit du travail (Le), 1268.
Droit international (Le), 1060.
Droit maritime (Le), 1252.
Droit musulman (Le), 702.
Droit pénal (Le), 996.
Droit pénal (Histoire du), 690.
Droit privé (Histoire du), 408.
Droit public (Le), 1327.
Droit public français (Histoire du), 755.
Droit romain (Le), 195.
Droit soviétique (Le), 1052.
Droits naturels (Les), 920.
Fraudes (Les), 839.
Justice (Histoire de la), 137.
Justice en France (La), 612.
Philosophie du droit (La), 857.
Police (Histoire de la), 257.
Prisons (Les), 493.
Procédure pénale (La), 1089.
Secteur public en France (Le), 1131.
Sociétés commerciales (Les), 1190.
Sociologie du droit, 951.

SCIENCE ÉCONOMIQUE

Afrique du Nord (L'économie de), 965.
Allemagne et de l'Autriche (L'économie de l'), 283.
Aménagement du territoire (L'), 987.
Amérique latine (L'économie de l'), 357.
Asie du Sud-Est (L'économie de l'), 769.
Balance des paiements (La), 1329.
Balkans (L'économie des), 1193.
Bancaire français (Le système), 1264.
Banque (Histoire de la), 456.
Banque (Technique de la), 469.
Bénélux (Le), 870.
Bilan dans les entreprises (Le), 726.
Bourse des valeurs et les opérations de bourse (La), 825.
Britannique (L'économie), 1085.
Canada (L'économie du), 1145.
Capitalisme (Le), 315.
Chine populaire (L'économie de la), 1102.
Civilisation de 1975 (La), 279.
Commerce (Histoire du), 55.
Commerce extérieur (Le), 1323.
Commonwealth (L'économie du), 403.
Communauté économique atlantique (La), 396.
Communauté européenne du Charbon et de l'Acier (La), 773.
Comptabilité (La), 111.
Comptabilités nationales (Les), 1165.
Comptable français (Le plan), 1157.
Comptables (Théorie et pratique), 1071.
Conjoncture et prévision économiques, 112.
Consommation (La), 697.
Coopération (La), 821.
Crises et récessions économiques, 1295.
Croissance économique (La), 1210.
Demain (Histoire de), 711.
Denrées vitales (La lutte pour les), 80.
Doctrines économiques (Les), 386.
Douanes (Les), 846.
Economie contemporaine (Les grands problèmes de l'), 182.
Economie française dans le monde (L'), 191.
Economie mixte (L'), 1051.
Economie mondiale, 343.
Economie planifiée (L'), 329.
Energie (L'), 648.
Energie (La bataille de l'), 863.
Entreprise dans la vie économique (L'), 477.
Entreprises nationalisées (Les), 695.
Epargne et l'investissement (L'), 822.
Espaces économiques (Les), 950.
Espagne (L'économie de l'), 1321.
Etats-Unis (L'économie des), 223.
Etudes de marchés (Les), 1219.
Europe centrale slave et danubienne (L'économie de l'), 328.
Exportation (Technique de l'), 889.
Faim (La), 719.
Fer (La stratégie du), 60.
Finances publiques (Les), 415.
Franc (Histoire du), 1082.
France (La structure économique de la), 791.
Impôt (Histoire de l'), 651.
Inde (L'économie de l'), 531.
Institutions financières internationales (Les), 44.
Institutions monétaires en France (Les), 1261.
Investissement international (L'), 1256.
Italie (L'économie de l'), 1007.
Japon (L'économie du), 811.
Jeux d'entreprise (Les), 892.
Libre concurrence (La), 1063.
Libre-échange et protectionnisme, 1032.
Lutte pour les denrées vitales (La), 80.
Marché Commun (Le), 778.
Marché Commun agricole (Le), 1115.
Marchés du monde (Les grands), 608.
Marques (Les grandes), 991.
Marxisme (Le), 300.
Mécanismes économiques (Les), 27.
Méditerranéenne (L'économie), 785.
Monnaie et ses mécanismes (La), 1217.
Moyen-Orient (L'économie du), 473.
Or (L'), 776.
Pays sous-développés (Les), 853.
Pays sous-développés (L'aide aux), 1227.
Pensée économique (La crise de la), 483.
Placements (Les), 406.
IV^e Plan français (1962-1965) (Le), 1021.
Politique des revenus (La), 1222.
Politique économique (La), 720.
Politique pétrolière internationale (La), 891.
Prêts hypothécaires (Les), 1326.
Prix (Les), 762.
Prix depuis cent ans (L'évolution des), 784.
Productivité (La), 557.
Programmes économiques (Les), 1073.
Publicité (La), 274.
Secteur public en France (Le), 1131.
Socialisme (Le), 387.
Sociétés commerciales (Les), 1190.
Systèmes économiques (Les), 753.
Trusts (La stratégie des), 120.
U.R.S.S. (L'économie de l'), 179.

QUESTIONS SOCIALES

Assurances (Les), 76.
Automation (L'), 723.
Bureaux et bureaucratie, 712.
Compagnonnage et les métiers (Le), 1203.
Internationales ouvrières (Les), 1129.
Migrations humaines (Les), 224.
Niveau de vie en France (Le), 371.
Organisation internationale du travail (L'), 836.
Organisation scientifique du travail (L'), 125.
Orientation professionnelle (L'), 121.
Pensions militaires (Les), 1019.
Perfectionnement des cadres (Le), 1341.
Population (La), 148.
Population (Géographie de la), 1187.
Population française au XX^e siècle (La), 1167.
Pourquoi nous travaillons, 818.
Prévention des naissances (La), 988.
Prostitution et proxénétisme, 999.
Réfugiés (Les), 1092.
Régimes de retraite (Les), 1262.
Rémunération du travail (La), 654.
Sécurité sociale (La), 294.
Sélection des cadres (La), 379.
Service social (Le), 1173.
Syndicalisme dans le monde (Le), 356.
Syndicalisme en France (Le), 585.
Travail (Histoire du), 164.
Travail au XIX^e siècle (Le), 1289.
Tsiganes (Les), 580.

SCIENCES PURES

Abeilles (Le peuple des), 6.
Accélérateurs de particules (Les), 1316.
Acides nucléiques (Les), 1061.
Acoustique appliquée (L'), 385.
Aérodynamique (L'), 752.
Air (L'), 1034.
Alcaloïdes et plantes alcaloïfères, 154.
Alchimie (L'), 506.
Algèbre de Boole (L'), 1246.
Algèbre élémentaire (L'), 1163.
Algèbre linéaire (L'), 1251.
Algèbre moderne (L'), 661.
Algues (Les), 918.
Analyse biochimique médicale (L'), 731.
Analyse chimique qualitative (L'), 189.
Analyse chimique quantitative (L'), 1180.
Analyse mathématique (L'), 378.
Anthropologie physique (L'), 1023.
Arboriculture et production fruitière, 967.
Arithmétique et théorie des nombres, 1093.
Arsenic et ses composés (L'), 1290.
Astronomie (Histoire de l'), 165.
Astronomie sans télescope (L'), 13.
Atome à l'étoile (De l'), 2.
Audition (L'), 484.
Bactéries (Les), 53.
Balistique (La), 470.
Batraciens (Les), 1160.
Biochimie électronique (La), 1075.
Biologie (Histoire de la), 1.
Biologie des sols (La), 399.
Biologie humaine (La), 1156.
Biologie végétale (La), 492.
Biométrie (La), 871.
Bruit (Le), 855.
Calcium et la vie (Le), 757.
Calcul (Histoire du), 198.
Calcul analogique (Le), 1270.
Calcul différentiel et intégral, 466.
Calcul électronique (Le), 882.
Calcul matriciel élémentaire, 927.
Calcul mécanique (Le), 367.
Calcul mental (Le), 605.
Calcul tensoriel (Le), 1336.
Calcul vectoriel (Le), 418.
Calendrier (Le), 203.
Catalyse et catalyseurs, 240.
Cellule photoélectrique (La), 280.
Cellule vivante (La), 989.
Centrales nucléaires (Les), 1037.
Chaldéens (La Science des), 893.
Chaleur (La), 261.
Chaleur animale (La), 205.
Champignons (Les), 812.
Cheval (Le), 360.
Chiens (Les), 552.
Chimie (Histoire de la), 35.
Chimie électronique et ses applications industrielles (La), 874.
Chimie des êtres vivants (La), 163.
Chimie générale (La), 207.
Chimie organique (La), 485.
Chimie physique (La), 1161.
Cinématique (La), 1204.
Climatologie (La), 171.
Colloïdes (Les), 104.
Comètes (Les), 1236.
Coquillages comestibles (Les), 416.
Couleur (La), 220.
Couleurs (La reproduction des), 472.
Courbes et surfaces, 564.
Cristaux (Les), 1296.
Croissance (La), 78.
Croissance des végétaux (La), 898.
Culture d'organes (La), 1288.
Culture de tissus (La), 1274.
Cybernétique et biologie, 1257.
Découverte des mers (La), 299.
Défenses de l'organisme (Les), 5.
Déserts (Les), 500.
Douleur (La), 252.
Eau (L'), 266.
Eaux souterraines (Les) 455.
Eclipses (Les), 940.
Electricité. Magnétisme, 243.
Electrochimie (L'), 437.
Embryologie (L'), 68.
Energie (L'), 648.
Energie atomique (L'), 317.
Energie chlorophyllienne (L'), 583.
Energie solaire (L'), 1294.
Energie thermonucléaire (L'), 1017.
Energie végétale (L'), 716.
Energies (La conversion des), 1205.
Energies de la mer (Les), 431.
Enzymes (Les), 434.
Erosion des sols (L'), 491.
Etat gazeux (L'), 389.
Etoiles (La vie et la mort des), 330.
Etude physique de la terre (L'), 67.
Faim (La), 719.
Fatigue (La), 733.
Fécondation (La), 390.
Fermentations (Les), 524.
Feu (Le), 532.
Fossiles (Les), 668.
Fourmis (Le peuple des), 1153.
Froid (Le), 122.
Genèse de la flore terrestre, 201.
Genèse de l'humanité (La), 106.
Génétique des populations (La), 1283.
Génétique et hérédité, 113.
Géochimie (La), 759.
Géodésie (La), 1320.
Géographie botanique, 313.
Géologie (Histoire de la), 962.
Géologie (La), 525.
Géologie de la France, 443.
Géologie de la région parisienne, 854.
Géométrie (Histoire de la), 109.
Géométrie analytique (La), 1047.
Géométrie contemporaine (La), 401.
Géométrie descriptive et ses applications (La), 521.
Géométrie différentielle (La), 1104.
Géométrie élémentaire (La), 1211.
Géométrie projective (La), 1103.
Glace et les glaciers (La), 562.
Goût et les saveurs (Le), 460.
Gravimétrie (La), 1030.
Greffe végétale (La), 814.
Guérison (La), 684.
Hasard (Les certitudes du), 3.
Hasard (L'exploitation du), 57.
Hautes températures (Les), 956.
Hérédité humaine (L'), 550.
Histoire des fleurs, 954.
Histoire des forêts, 1135.
Histologie (L'), 1228.
Homme contre animal (L'), 737.
Hormones (Les), 39.
Houille blanche (La), 540.
Hydraulique (L'), 1158.
Hydrogène (L'), 526.
Hydrologie (L'), 884.
Infrarouge (L'), 497.
Insectes et l'homme (Les), 83.
Insectes et les plantes (Les), 1185.
Isotopes (Les), 1111.
Jeux de casino (Les), 985.
Logarithmes et leurs applications (Les), 850.
Longévité (La), 754.
Lumière (La), 48.
Lumière et floraison, 897.
Luminescence (La), 921.
Magnésium et la vie (Le), 872.
Mammifères (Les), 1100.
Mathématiques (Histoire des), 42.
Matière et antimatière, 767.
Matière, électricité, énergie, 291.
Mécanique (Histoire de la), 130.
Mécanique des fluides (La), 1054.
Mécanique élémentaire (La), 906.
Mécanique des solides (La), 579.
Mécanique ondulatoire (La), 311.
Mercure (Le), 1317.
Mesure du temps (La), 97.
Mesures physiques (Les), 244.
Météorologie (La), 89.
Microscope électronique (Le), 1045.
Microscopie (La), 453.
Migrations des animaux (Les), 51.
Minerais et terres rares, 640.
Minéralogie (La), 794.
Montagnes (Les), 682.
Mort (La), 236.
Mouvements des végétaux (Les), 569.
Muscles (Les), 181.
Neige (La), 538.
Nombres premiers (Les), 571.
Noms des animaux terrestres (Les), 1250.
Noms des arbres (Les), 861.
Noms des fleurs (Les), 866.
Noms des plantes (Les), 856.
Nouveaux corps simples (Les), 1005.
Nutrition de la plante (La), 849.
Oiseaux (Les), 1012.
Oligoéléments (Les), 1010.
Ondes électromagnétiques (Les), 99.
Optique astronomique, 652.
Optique théorique, 615.
Origine des animaux domestiques (L'), 271.
Origine des espèces (L'), 141.
Origines de la vie (Les), 446.
Origine des plantes cultivées, 79.
Oxygène (L'), 1273.
Papillons (Les), 797.
Parasitisme (Le), 117.
Particules élémentaires (Les), 1293.
Pasteur et la microbiologie, 467.
Peau (La), 558.
Pédologie (La), 352.
Perspective (La), 1050.

PH et sa mesure (Le), 1248.
Phénomènes vibratoires (Les), 323.
Phosphore et la vie (Le), 373.
Photographie et ses applications (La), 174.
Physiologie de la conscience, 333.
Physiologie des mœurs, 613.
Physiologie du cosmonaute, 1198.
Physiologie du sport, 133.
Physiologie végétale (La), 287.
Physique (Histoire de la), 421.
Physique mathématique (La), 1133.
Plancton (Le), 1241.
Planètes et satellites, 383.
Poissons (Les), 642.
Pollen (Le), 783.
Pollution atmosphérique (La), 1330.
Pollution des eaux (La), 983.
Potassium et la vie (Le), 650.
Poussières (Les), 717.
Probabilité et certitude, 445.
Probabilités et la vie (Les), 91.
Protéines (Les), 679.
Psycho-physiologie humaine (La), 188.
Quanta et la vie (Les), 530.
Quasars (Les), 1267.
Races humaines (Les), 146.
Radiations nucléaires (Les), 844.
Radioactivité des roches (La), 741.
Radioactivité et énergie nucléaire, 33.
Radio-astronomie (La), 1182.
Radiocristallographie (La), 1243.
Rayons (Les), 70.
Rayons cosmiques (Les), 729.
Rayons X (Les), 70.
Recherche opérationnelle (La), 941.
Recherche scientifique (La), 781.
Relativité (La), 37.
Reptiles (Les), 990.
Résistance des matériaux (La), 599.
Roches (Les), 519.
Roches éruptives (Les), 542.
Roches métamorphiques (Les), 647.
Roches sédimentaires (Les), 595.
Rythmes biologiques (Les), 734.
Satellites artificiels (Les), 813.
Séismes et volcans, 217.
Sélection animale (La), 215.
Sélection végétale (La), 219.
Semiconducteurs (Les), 1080.
Sexualité (La), 50.
Singes anthropoïdes (Les), 202.
Sodium et la vie (Le), 1110.
Soleil (Le), 230.
Soleil et la Terre (Le), 1233.
Son (Le), 293.
Soufre (Le), 1254.
Spectroscopie (La), 511.
Spéléologie (La), 709.
Statistique (La), 281.
Statistique dans l'industrie (La méthode), 451.
Stratégie nucléaire (La), 1042.
Structure moléculaire (La), 602.
Symétrie (La), 743.
Température et floraison, 1027.
Termites (Le peuple des), 213.
Terre et la Lune (La), 875.
Terre et son histoire (La), 16.
Thermo-analyse (La), 1318.
Thermodynamique (La), 1119.
Transformisme (Le), 502.
Trigonométrie (La), 692.
Tropismes (Les), 482.
Ultrasons (Les), 21.
Ultraviolet (L'), 662.
Univers (L'), 687.
Vagues, marées, courants marins, 438.
Vide et ses applications (Le), 430.
Vie, créatrice de roches (La), 20.
Vie dans les eaux douces (La), 233.
Vie dans les mers (La), 72.
Vie des plantes (La), 772.
Vie en haute altitude (La), 629.
Vie sexuelle (La), 727.
Vigne et sa culture (La), 969.
Virus (Les), 945.
Vitamines (Les), 12.

MÉDECINE

Accouchement sans douleur (L'), 1134.
Acupuncture (L'), 705.
Age critique (L'), 601.
Alcoolisme (L'), 634.
Alimentation humaine (L'), 22.
Allergie (L'), 1201.
Appareil digestif et ses maladies (L'), 1130.
Audition (L'), 484.
Bruit (Le), 855.
Cancer (Le), 11.
Cerveau humain (Le), 768.
Chimie du cerveau (La), 94.
Chirurgie du cœur (La), 1258.
Chirurgie esthétique et plastique, 982.
Cholestérol (Le), 1090.
Cœur et ses maladies (Le), 518.
Croix-Rouge Internationale (La), 831.
Dents (Les), 488.
Dermatologie (La), 1132.
Diabète (Le), 124.
Electricité cérébrale (L'), 410.
Epidémies (Les), 607.
Equilibre sympathique (L'), 565.
Faim (La), 719.
Foie et ses maladies (Le), 1260.
Gérontologie et gériatrie, 919.
Glandes endocrines (Les), 523.
Grippe (La), 976.
Groupes sanguins (Les), 1099.
Histoire de la chirurgie, 935.
Histoire de la médecine, 31.
Histoire de la médecine vétérinaire, 584.
Histoire de la pharmacie, 1035.
Homéopathie (L'), 677.
Hôpitaux de France (Les), 795.
Hygiène de la vie quotidienne, 803.
Hygiène des voyages (L'), 1307.
Hypnose et suggestion, 457.
Hypnotiques (Les), 1066.
Malades et les médicaments (Les), 1299.
Maladies endocriniennes (Les), 1342.
Maladie infectieuse (La), 1220.
Maladies de la nutrition (Les), 1151.
Maladies héréditaires (Les), 1177.
Maladies parasitaires (Les), 1263.
Médecine du travail (La), 166.
Médecine agricole (La), 1305.
Médecine chinoise (La), 1112.
Médecine légale judiciaire (La), 789.
Médecine militaire (La), 926.
Médecine psychosomatique (La), 656.
Médicaments usuels (Les), 245.
Messages de nos sens (Les), 138.
Naissance (La), 663.
Obésité (L'), 994.
Paludisme (Le), 594.
Peau (La), 558.
Péril vénérien (Le), 58.
Psychiatrie sociale (La), 669.
Psychopathologie expérimentale (La), 1128.
Psychopharmacologie (La), 1216.
Psychoses et névroses, 221.
Psychothérapie (La), 480.
Puériculture (La), 740.
Régimes alimentaires (Les), 178.
Rein et ses maladies (Le), 1335.
Relaxation (La), 929.
Rhumatisme (Le), 780.
Sang (Le), 194.
Santé dans le monde (La), 782.
Santé mentale (La), 1223.
Sourds-muets (Les), 444.
Stérilité (La), 961.
Surdités (Les), 1148.
Système nerveux (Le), 8.
Thérapeutiques modernes (Les), 922.
Thérapeutiques psychiatriques (Les), 691.
Thermalisme (Le), 229.
Toxicologie (La), 61.
Toxicomanies (Les), 586.
Tuberculose (La), 15.
Vie des aveugles (La), 152.
Vision (La), 528.
Voix (La), 627.
Vue (L'hygiène de la), 614.

SCIENCES APPLIQUÉES TECHNIQUES

Acier (L'), 561.
Aciers spéciaux (Les), 890.
Acoustique des bâtiments (L'), 930.
Aéronautique (L'industrie), 742.
Aéroports (Les), 1048.
Agriculture coloniale (L'), 62.
Alimentation (Les industries de l'), 110.
Alimentation humaine (L'), 22.
Alliages métalliques (Les), 173.
Aluminium et les alliages légers (L'), 543.
Aménagement des cours d'eau (L'), 1197.
Arboriculture et production fruitière, 967.
Architecture (Histoire de l'), 18.
Astronautique (L'), 397.
Automates, automatisme, automation, 29.
Automation (L'), 723.
Automobile (L'industrie), 714.
Aviation (Histoire de l'), 172.
Aviation commerciale (L'), 359.
Avions (Les), 169.
Barrages (Les), 1183.
Bibliographie (La), 708.
Bibliothèques (Les), 944.
Bière et la brasserie (La), 440.
Biologie des sols (La), 399.
Blé (Le), 103.
Bois (Le), 382.
Bois (Industries et commerce du), 404.
Cacao (Le), 644.
Café (Le), 139.

Calcul électronique (Le), 882.
Calcul tensoriel (Le), 1336.
Caoutchouc (Le), 136.
Caoutchoucs et textiles synthétiques, 973.
Carburants nouveaux (Les), 933.
Cellule photoélectrique (La), 280.
Cellulose (La), 1282.
Centrales nucléaires (Les), 1037.
Centrales thermiques (Les), 913.
Charbon (Le), 193.
Chasse à courre (La), 610.
Chasse en montagne, au marais et en mer (La), 321.
Chasse en plaine et au bois (La), 192.
Chauffage des habitations (Le), 249.
Chemins de fer (Les), 86.
Chimie de la beauté, 901.
Chimie du vin (La), 908.
Chimie électronique et ses applications industrielles (La), 874.
Climats et l'agriculture (Les), 824.
Colorants (Les), 119.
Conduite des automobiles (La), 1324.
Confort (Histoire du), 449.
Conserves (Les), 683.
Contrôle des matériaux (Le), 815.
Coquillages comestibles (Les), 416.
Corps gras (Les), 234.
Corrosion des métaux (La), 843.
Coton et l'industrie cotonnière (Le), 90.
Cuirs et peaux, 258.
Cuisine (Technique de la), 1024.
Cuivre et le nickel (Le), 510.
Cybernétique (La), 638.
Cybernétique et biologie, 1257.
Défense de nos cultures (La), 56.
Destin de l'agriculture française (Le), 354.
Eclairage (L'), 346.
Economie de l'alimentation (L'), 639.
Economie des industries chimiques (L'), 1008.
Education technique (Histoire de l'), 938.
Electricité (Histoire de l'), 7.
Electron et son utilisation industrielle (L'), 175.
Electronique (L'), 1126.
Electronique (Le langage), 900.
Electronique quantique (L'), 1303.
Engrais et la fumure (Les), 703.
Epices (Les), 1040.
Equipement électrique de la France (L'), 59.
Esthétique industrielle (L'), 957.
Exploitation rationnelle des abeilles, 19.
Filature (La), 537.
Forêts (Histoire des), 1135.
Forêts vierges et bois coloniaux, 143.
Fourrures (Les), 384.
Fruits tropicaux et subtropicaux (Les), 237.
Fusées (Les), 765.
Gaz naturel dans le monde (Le), 896.
Goudron de houille et ses dérivés (Le), 402.
Grands travaux (Les), 105.
Greffe végétale (La), 814.
Gyroscope et ses applications (Le), 1337.
Habitat et logement, 763.
Hélicoptères (Les), 721.
Homme contre l'animal (L'), 737.
Houille blanche (La), 540.
Imprimerie (L'), 1067.
Industrie chimique minérale (La grande), 284.
Industrie chimique organique (La grande), 436.
Industrie du disque (L'), 971.
Industrie du gaz (L'), 239.
Industrie hôtelière (L'), 1022.
Industries de la soierie (Les), 975.
Industries mécaniques en France (Les), 486.
Insecticides (Les), 829.
Isolants (Les), 1300.
Laine et l'industrie lainière (La), 464.
Lait et l'industrie laitière (Le), 377.
Lin et l'industrie linière (Le), 1108.
Livre (Histoire du), 620.
Machines à traduire (La), 834.
Machinisme agricole (Le), 476.
Manœuvre des navires (La), 659.
Marché Commun agricole (Le), 1115.
Marine française (Histoire de la), 342.
Marine marchande (La), 376.
Matières premières de synthèse (Les), 93.
Métallurgie (Histoire de la), 96.
Métallurgie (Les techniques de la), 134.
Microscope électronique (Le), 1045.
Migrations des animaux (Les), 51.
Mines (Les), 465.
Moteurs (Les), 316.
Navigation (Histoire de la), 43.
Navigation (Technique de la), 498.
Navigation aérienne (La), 559.
Navigation par inertie (La), 1235.
Navires (Les), 411.
Odeurs et parfums, 344.
Or (L'), 776.
Ordinateurs électroniques (Les), 832.
Origine des animaux domestiques (L'), 271.
Oscillographe cathodique (L'), 1297.
Pain et la panification (Le), 1140.
Papier (Le), 84.
Parachute (Le), 817.
Pêches maritimes (Les), 199.
Pétrochimie dans le monde (La), 787.
Pétrole (Le), 158.
Pierre et du marbre (L'industrie de la), 977.
Piles électriques (Les), 1200.
Pilotage des avions modernes (Le), 348.
Pipelines (Les), 1114.
Pisciculture (La), 617.
Plastiques (Les), 312.
Plastiques renforcés (Les), 1120.
Pomme de terre (La), 372.
Ports maritimes (Les), 100.
Poudres et explosifs, 259.
Procédés modernes de construction (Les), 204.
Propulsion des avions (La), 364.
Radar (Le), 381.
Radiodiffusion et télévision, 760.
Radiodiffusion et télévision (Les émetteurs de), 214.
Radionavigation et radioguidage, 41.
Résistance des matériaux (La), 599.
Riz (Le), 305.
Routes (Les), 828.
Satellites artificiels (Les), 813.
Savon et des détergents (Les industries du), 980.
Sel (Le), 339.
Sélection animale (La), 215.
Semiconducteurs et leurs applications (Les), 1080.
Sucre (Le), 417.
Tabac (Le), 87.
Techniques (Histoire des), 126.
Télécommunications (Les), 335.
Téléphone (Le), 251.
Télévision (La), 30.
Télévision en couleur (La), 1313.
Textiles chimiques (Les), 1003.
Tissage (Le), 546.
Topographie (La), 744.
Transistors (Les), 1121.
Transports en Europe (Les), 1053.
Transports fluviaux (Les), 494.
Transports urbains (Les), 1344.
Typographie (La), 1101.
Uranium (L'), 1070.
Urbanisme (L'), 187.
Urbanisme (Technique de l'), 609.
Urbanisme souterrain (L'), 533.
Utilisation des microbes (L'), 1322.
Verre (Le), 264.
Viande (La), 374.
Vie rurale en France (La), 242.
Vigne et sa culture (La), 969.
Vin (Biologie du), 442.
Vin (La chimie du), 908.
Vins de France (Les), 208.
Vitesse (Histoire de la), 88.
Vol des avions (Le), 827.
Vol supersonique (Le), 800.
Vol vertical (Le), 362.
Zinc (Le), 1170.

SPORTS ET JEUX

Alpinisme (L'), 1255.
Bridge (Le), 1055.
Chasse à courre (La), 610.
Chasse en montagne, au marais et en mer (La), 321.
Chasse en plaine et au bois (La), 192.
Conduite des automobiles (La), 1324.
Courses de chevaux (Les), 981.
Enigmes (Histoire des), 1087.
Equitation (L'), 902.
Football (Le), 1195.
Jeux de casino (Les), 985.
Méthodes nouvelles de l'éducation physique (Les), 238.
Prestidigitation et illusionnisme, 1276.
Rugby (Le), 952.
Ski (Le), 1232.
Sport (Histoire du), 337.
Sport (Physiologie du), 133.
Sport (Technique du), 63.
Tauromachie (La), 568.
Tennis (Le), 1084.
Vol à voile (Le), 547.
Yachting (Le), 820.

Que sais-je ?

Collection dirigée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

1357. **Le calcul scientifique** (G. Canevet).
1358. **L'immunologie** (A. Delaunay).
1359. **Les méthodes en psychologie** (M. Reuchlin).
1360. **Le droit de la radio et de la télévision** (Ch. Debbasch).
1361. **La magnétohydrodynamique** (Cl. Thirriot et D. Bellet).
1362. **Géographie des paysages** (G. Rougerie).
1363. **La théorie des ensembles** (A. Bouvier).
1364. **La chirurgie infantile** (M. Fèvre).
1365. **Les turbomachines** (P. Lefort).
1366. **L'art du chant** (R. Mancini).
1367. **La microélectronique** (R. Guillien).
1368. **Histoire de la langue russe** (Ch.-J. Veyrenc).
1369. **La neurochirurgie** (M. David et P. Guilly).
1370. **L'iode** (Cl. Duval).
1371. **L'informatique** (P. Mathelot).
1372. **Le droit rural** (J. Mégret).
1373. **La gastronomie** (R. J. Courtine).
1374. **L'écriture chinoise** (V. Alleton).
1375. **Les sols de France** (J. Boulaine).
1376. **La Réforme (1517-1564)** (R. Stauffer).
1377. **La versification** (P. Guiraud).
1378. **La physique du métal** (P. Peguin).
1379. **La littérature latine chrétienne** (J. Fontaine).
1380. **Les partis politiques en Afrique noire** (D.-G. Lavroff).
1381. **La thermoélectricité** (A. Linder).
1382. **Les systèmes électoraux** (J.-M. Cotteret et Cl. Emeri).
1383. **Le droit économique** (A. Jacquemin et G. Schrans).
1384. **Acides et bases** (L. Rougeot).
1385. **Le golf** (A. Bernard).
1386. **Les institutions britanniques** (Cl. Guillot).
1387. **La climatisation** (M. Roubinet).
1388. **La propriété littéraire et artistique** (A. Françon).
1389. **La physique des transitions** (N. Boccara).
1390. **L'espace géographique** (O. Dollfus).
1391. **Les Aztèques** (J. Soustelle).
1392. **Le thé** (J. Runner).
1393. **Histoire de l'Ethiopie** (J. Doresse).
1394. **Histoire du Portugal** (A.-A. Bourdon).
1395. **Cuba** (J. Lamore).
1396. **Les instruments à cordes pincées** (H. Charnassé et Fr. Vernillat).
1397. **L'économie préhistorique** (L.-R. Nougier).
1398. **Les méthodes de la géographie** (P. George).
1399. **L'épistémologie génétique** (J. Piaget).
1400. **La formation des cavernes** (Ph. Renault).
1401. **La chimiothérapie** (M. Privat de Garilhe).
1402. **La vie soviétique** (G. Froment-Meurice).
1403. **La pathologie animale** (Ph. Cottereau).
1404. **La littérature portugaise** (Cl.-H. Freches).
1405. **L'urologie** (A. Dufour).
1406. **La bibliophilie** (M. Vaucaire).
1407. **Les marchés agricoles** (P. Lelong).
1408. **Les marxismes après Marx** (P. et M. Favre).
1409. **Biochimie de l'hérédité** (Fr. Chapeville).
1410. **La Lune** (Fr. Link).
1411. **La fin de l'Ancien Régime** (H. Méthivier).
1412. **L'agrologie** (J. Boulaine).
1413. **Le premier homme** (J. Carles).
1414. **Le théâtre classique** (A. Adam).
1415. **La fonction publique** (L. Blanc).
1416. **Grammaire du sanskrit** (J. Varenne).
1417. **Histoire de la photographie** (J.-A. Keim).